



Universidad Nacional
Federico Villarreal

VRIN | VICERRECTORADO
DE INVESTIGACIÓN

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA METAFICCIÓN EN *LA DANZA INMÓVIL* (1983) DE MANUEL
SCORZA: UN POÉTICA CONTRA EL *BOOM*

Línea de Investigación:
Antropología, Arqueología e Historia

Tesis para optar el Título Profesional
de Licenciado en Literatura

Autor(a)
Coronado Pajares, Teófilo César

Asesor(a)
Salazar Mejía, Necker
ORCID: 0000-0003-0691-4359

Jurado
Paredes Morales, Judith Mávila
Saavedra Vásquez, Edgar Joren
Salazar Vargas, Lucy María

Lima – Perú
2023

Dedicatoria

A mis padres, Teófilo y Elena, y a mi hermana, Andrea, quienes me han apoyado desmedidamente aquí y *allá*.

Agradecimientos

Expreso mi mayor agradecimiento al Dr. Necker Salazar por su dedicación a la lectura y correcciones atentas, los comentarios y sugerencias para mi trabajo de tesis. Por otra parte, extiendo mi afecto amical e intelectual a tres amigos de aquellos años universitarios, con quienes aún sigo redescubriendo el valor de la literatura en cada conversación: Diego Gamonal, Mario Sierralta y Thomas Yucra. También, a Santiago Mansilla, mi gran amigo de antes y después.

ÍNDICE

RESUMEN.....	6
ABSTRACT	7
I. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. Descripción y formulación del problema	9
1.2. Antecedentes.....	9
1.2.1. Manuel Scorza en el panorama de la literatura peruana del siglo XX	9
1.2.2. El rechazo de la crítica literaria local	15
1.2.3. Manuel Scorza y el neoindigenismo	18
1.2.4. El mito en la obra de Manuel Scorza	28
1.2.5. La fantasía en la obra de Manuel Scorza	34
1.2.6. La crónica en la obra de Manuel Scorza	36
1.2.7. La intertextualidad en la obra de Manuel Scorza	38
1.2.8. Recepción crítica sobre La danza inmóvil de Manuel Scorza.....	42
1.3. Objetivos.....	54
1.3.1. Objetivo general.....	54
1.3.2. Objetivos específicos	54
1.4. Justificación.....	54
1.5. Hipótesis.....	55
II. MARCO TEÓRICO	56
2.1. Bases teóricas sobre el tema de investigación.....	56
2.1.1. La ficción literaria.....	56
2.1.2. La metaficción literaria	62
III. MÉTODO	73
3.1. Tipo de investigación	73
3.2. Ámbito temporal y espacial.....	73
3.3. Variables	73
3.4. Población y muestra	74
3.5. Instrumentos.....	74
3.6. Procedimientos.....	75
3.7. Análisis de datos	75
3.7.1. Configuración narratológica y metaficcional de La danza inmóvil	75
3.7.2. Propuesta de lectura	98

IV. RESULTADOS	114
V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	117
VI. CONCLUSIONES	119
VII. RECOMENDACIONES	121
VIII. REFERENCIAS.....	123
IX. ANEXOS	132

RESUMEN

La presente tesis tuvo como objetivo analizar la función de la metaficción en *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza. La investigación fue no experimental, de alcance exploratorio e interpretativo, y de enfoque cualitativo. El resultado final mostró una novela con características de la metaficción como la elaboración de una fábula de tema literario, la relación entre el autor implícito y el autor real, un entramado complejo, el develamiento del pacto ficcional, la intertextualidad con la narrativa del *boom*. Asimismo, el punto de vista dominante en la trama principal correspondió al cuestionamiento del *boom* por interesarse en una ficción evasiva, alejada del realismo latinoamericano y de la novela política. Por último, concluimos que el autor implícito construyó una ficción narrativa que criticó la evasión de los problemas políticos y la preferencia por la representación urbana que algunos novelistas latinoamericanos presentaron a cabo en su obra. Además, mostró un punto de vista incompatible con la comercialización con que se manejó la literatura latinoamericana, que impidió la publicación de novelas políticas o comprometidas durante los años 60.

Palabras clave: Manuel Scorza, La danza inmóvil, metaficción, boom latinoamericano.

ABSTRACT

Our thesis analysed metafictional function of *La danza inmóvil* (1983) of Manuel Scorza. The research was no experimental. In addition to this, we did exploratory and hermeneutical study and qualitative evaluation. The final results said it was a novel which has metafictional characteristics such as a literary story, a complex plot, the near relation between implied and real author, the broken fictional pact, the intertextual process with boom's plays. At the same time, the point of view in the main plot criticized the *boom* because it was interested in evading political troubles and realism literature. Finally, we concluded that implied author develops a narrative which criticized for those previous reasons. In addition to this, it showed an incompatible point of view with the commercialization of Latin-American literature that prevented political novels were published during 60's.

Key words: Manuel Scorza, *La danza inmóvil*, metafiction, Latin-American boom.

I. INTRODUCCIÓN

La presente tesis es una continuación de dos trabajos anteriores y leídos en dos congresos literarios. El primero lo intitulamos «Metaficción en *La danza inmóvil* de Manuel Scorza» y lo presentamos en el IX Congreso Anual de Estudiantes de Literatura UNFV 2017. El segundo lleva el título de «*La danza inmóvil*: el escritor bajo la sombra del *boom*», lo presentamos en el Congreso Internacional Manuel Scorza y el tiempo que vendrá 2018. Básicamente, en aquellos textos analicé la novela en mención desde el campo de la metaficción y que, entre sus líneas, avizoraba una crítica contra el *boom* hispanoamericano.

Con estos antecedentes, hemos ampliado nuestro análisis y reelaborado algunos puntos citados con anterioridad. En ese caso, dados los temas vinculados a la escritura de ficciones y el mundo editorial, hemos planteado el siguiente problema: ¿cuál es la función de la metaficción en *La danza inmóvil* de Manuel Scorza? Para nosotros, la metaficción tiene una función decisiva para la elaboración de una poética que cuestiona al *boom* latinoamericano debido a su carácter evasivo y comercial en *La danza inmóvil* (1983).

Por último, nuestro trabajo de investigación analiza tres puntos esenciales. En el primer capítulo, repasaremos, sumariamente, la trayectoria literaria de Manuel Scorza y revisaremos el corpus crítico sobre la narrativa del autor que corresponde a *La guerra silenciosa* y *La danza inmóvil*. Del mismo modo, el segundo capítulo estudia las bases teóricas para el análisis de nuestro objeto de estudio, que corresponden a la teoría de la ficción, pero centrándonos, principalmente, en el concepto de metaficción literaria. El tercer capítulo, es campo del análisis de datos, que lo hemos dividido en dos partes; primero, analizaremos los elementos metaficcionales de *La danza inmóvil* desde los planteamientos de la narratología; y, segundo, evidenciaremos que *La danza inmóvil*

sostiene un discurso crítico-metaficcional contra el carácter evasivo y comercial del *boom* latinoamericano.

1.1. Descripción y formulación del problema

En 1983, el escritor peruano Manuel Scorza publicó *La danza inmóvil*, novela de notorio cambio temático si la comparamos con su saga *La guerra silenciosa* (1970-1979). Aunque, en ella se discute sobre el valor de la revolución social, también muestra su interés por temas como la escritura de ficciones, el mundo editorial y el amor. Por ello, esta novela no ha recibido mayor interés por la crítica literaria local, pues se aleja, en parte, de los temas estrechamente vinculados a Scorza: el neoindigenismo y la denuncia social. En ese caso, dados los tópicos relacionados a la escritura de ficciones y el mundo editorial, hemos planteado los siguientes problemas:

1.1.1. Problema general

¿Cuál es la función de la metaficción en *La danza inmóvil*?

1.1.2. Problemas específicos

- A) ¿Con qué teoría podemos analizar e identificar los elementos metaficcionales de *La danza inmóvil*?
- B) ¿Qué perspectiva se sostiene sobre *boom* latinoamericano en *La danza inmóvil*?

1.2. Antecedentes

1.2.1. Manuel Scorza en el panorama de la literatura peruana del siglo XX

Manuel Scorza forma parte de los autores nacionales que se han desenvuelto en diversas actividades literarias de notables trabajos. En un periodo creativo de casi treinta años, construyó una obra literaria de poesía y novela. Además, su faceta como editor y promotor cultural, y su participación directa en las luchas sociales reivindicativas, lo

perfilan como un escritor comprometido con su tiempo; es así que sus composiciones literarias no se desentienden de su contexto (Cornejo Polar, 1984). De algún modo u otro, la política y los hechos históricos motivaron el quehacer intelectual en Scorza.

Durante la década de 1950, ocurrieron hechos resaltantes que fijaron los ejes temáticos de nuestras letras. Manuel A. Odría fungía de presidente y dictador de nuestro país, los partidos políticos de izquierda sufrieron silenciamiento, y la persecución contra sus líderes y partidarios terminaron en exilios prolongados. Por otra parte, la modernización de la capital y la pobreza extrema de las zonas rurales generaron una gran migración del campo a la ciudad. Dichos factores generaron la presencia de la Generación del 50, integrada por una pléyade de jóvenes intelectuales de mediana y pequeña clase media.

Por un lado, e inicialmente influenciados por *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, los narradores del 50 reiniciaron la modernización del relato peruano mediante las lecturas de autores vanguardistas como James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka; y, por otro lado, de escritores de la segunda posguerra, tales como Jean Paul Sartre, Albert Camus y André Malraux (Gutiérrez, 2019). A partir de ello, los cuentos presentaron las técnicas del flashback, la multiperspectiva, el monólogo interior; además, la exploración de la ciudad y la migración ocasionaron los temas de mayor interés por estos escritores¹. Sin embargo, la mayor sutileza de las técnicas literarias mencionadas se apreciará en la novelística de Mario Vargas Llosa.

Es preciso acotar que Eguren y Vallejo iniciaron la poesía moderna en el Perú, la cual se reanudó entre los años 40 y 50. Higgins (2014) enfatiza que «los poetas aparecidos

¹ En este caso, la crítica literaria señala entre dos a tres vertientes en la narrativa del 50. Por ejemplo, Antonio Cornejo Polar (1984a) indica tres tendencias en ella: la urbana, la fantástica y la neoindigenista. Mientras que Miguel Gutiérrez (2019) estima solo dos vertientes: una fantástica y otra realista, la última bifurcada entre urbana y rural.

en estos años aprovechan y consolidan las innovaciones de la generación vanguardista» (p. 225). Más que seguir con la experimentación formal, la poesía del 50 se relaciona con los paradigmas del esteticismo puro, aunque otro grupo de vates se desprendieron de lo mencionado para desarrollar una vertiente social². Después de todo, vemos la integración de narradores y poetas dentro de un balance muy productivo para nuestra literatura del siglo pasado.

La crítica literaria ha encasillado a Scorza dentro de esta generación, cuya ubicación se inscribe en la poesía social. En 1955, cuando aún vivía exiliado en México, publicó su primer poemario intitulado *Las imprecaciones*, libro de connotación social y evocaciones de una sociedad marcada por la injusticia y la pobreza. Además, el poeta propone, a lo largo de los poemas, una entonación elegíaca por los motivos indicados. Al retornar al Perú, se le otorgó el Premio José Santos Chocano en 1956; no obstante, el poeta, también propuso una poesía de corte sentimental e intimista con *Los adioses* (1960), *Desengaños del mago* (1961) y *Réquiem para un gentil hombre* (1962). Finalmente, a partir de *El vals de los reptiles* (1970), el autor no publicó más libros de poemas. Aparentemente, la novela (segunda etapa) desplazó su propuesta lírica (1970-1983), aunque Scorza declaró lo siguiente cuando le preguntaron al respecto: «Yo creo que nunca he dejado de escribir poesía, que la hago en prosa» (Benssousan, 1974, p. 42). Además, los críticos Tomás Escajadillo (1978) y Juan González Soto (2000) han indicado, en sus respectivos trabajos, que la descripción poética y el lirismo recorren las páginas de su ciclo narrativo³.

² De aquí surge la polémica y división lírica de nuestra literatura entre los poetas puros y los sociales. Entre los primeros, figuran nombres como los de Javier Sologuren, Jorge E. Eielson, Blanca Varela; en el segundo caso, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel, entre otros. Cabe resaltar que varios de los poetas del 50 cambiaron de interés poético, de una intimista a la social o viceversa.

³ Al respecto, el crítico Edmundo Bendezú (1992) sostiene: «El método narrativo de Scorza es esencialmente sintético, fragmentario e impresionista; lo que le da una alta calidad a su prosa es la sabia manipulación de un lenguaje poético y narrativo tenso y transparente» (p. 282).

Entre 1956 y 1957, el poeta Scorza trabajó, paralelamente, entre su quehacer poético y un ambicioso proyecto editorial; asimismo, fundó el Patronato del Libro Peruano. Este proyecto recibió el apoyo económico de empresas privadas, consistió en la venta, distribución y promoción de autores clásicos de la literatura nacional y latinoamericana. Organizó los conocidos Festivales del libro en nuestra capital. El éxito de su proyecto en nuestro país lo llevó a otros países de la región: Colombia, Ecuador, Venezuela y Cuba. Para Gras Miravet (2001) «[esta] iniciativa demostró la capacidad receptiva del público lector minusvalorado hasta ese momento, cuya respuesta, masiva y multitudinaria, se tradujo en su aceptación total y sin concesiones» (p. 743). En otras palabras, Scorza democratizó, principalmente, la lectura entre los lectores peruanos de sectores populares, también su aparición como editor marcó un antes y un después en el aún incipiente mercado editorial de nuestro país por aquellos años⁴.

En 1963, Manuel Scorza presentó otro proyecto editorial de gran acogida: Populibros. En este proyecto, publicó una serie de autores nacionales y extranjeros; entre latinoamericanos, estadounidenses y europeos, desfilan los siguientes nombres: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Edgard Allan Poe, Ernest Hemingway, Fedor Dostoievski, Gustave Flaubert, Jean Paul Sartre, entre otros. Los autores nacionales publicados fueron, en su mayoría, narradores de su generación; así, Julio R. Ribeyro, Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa, alcanzaron amplia difusión de sus obras en el corto tiempo que duró esa

⁴ «Fue un verdadero ‘boom’. En un año surgieron, nada menos, quince editoriales y se lanzaron 4 millones de libros» (Ortega, 1968, p. 84).

editorial⁵. «Scorza se dedicó (...) a fundar lo que debería haber sido la base material de la modernización de la literatura: un aparato editorial eficiente, una comercialización masiva del libro y un sistema de apoyo a los escritores jóvenes» (Cornejo Polar, 1984a, p. 107). Sin embargo, los escollos económicos impidieron la continuación exitosa de la empresa; esto lo llevó a la culminación de su etapa como editor en 1967. No cabe duda del gran aporte que el autor de *Las imprecaciones* dejó en la difusión del libro a inicios de la segunda década del siglo XX en el Perú.

Después de su desafiliación al APRA, en aquellos años de exilio en México, Scorza se convirtió en secretario del Movimiento Comunal del Centro en 1960 (Kapsoli, 1986). Entre 1958 y 1963, la Cerro de Pasco Corporation despidió a una considerable cantidad de obreros lugareños de Pasco y despojó a los campesinos de sus tierras, colocando un extenso cerco de alambres. El campesinado se organizó para recuperar sus tierras y, en ese periodo de tiempo, se desarrollaron enfrentamientos contra la policía, algunos terminaron en masacre. Nuestro autor participó de esos enfrentamientos para apoyar a los desfavorecidos, a quienes entrevistó y acompañó en su lucha. Esta experiencia se evidencia en fotografías y grabaciones magnetofónicas, las cuales se emplearon para elaborar un informe sobre esos acontecimientos.

Sin embargo, los documentos mencionados permitieron la composición de una novela, que obtuvo su primera versión en 1968, y un año después fue finalista del Premio Planeta de Novela. De manera que, su etapa como novelista, se inició con *Redoble por Rancas* (Planeta, 1970), libro que recrea la lucha de los campesinos de la sierra central peruana contra el imperialismo, simbolizado por la Cerro de Pasco Co. y el gamonalismo

⁵ En una entrevista, Scorza declaró: «A Vargas Llosa, para principiar, el primero que lo lanzó en el Perú fui yo. La primera persona que aprecia el talento de Vargas Llosa y publica *La ciudad y los perros* y *Los jefes* acá es Manuel Scorza» (González Vigil, 1982, pp. 16-17).

de la zona. Con ella, Manuel Scorza logró notoriedad en el extranjero y extendió su popularidad a lo largo de esa década. Además, el autor asimiló con eficacia las técnicas propuestas por la Nueva Narrativa, sobre todo el realismo mágico, lo que le facilitó una amplia recepción con el público lector. A su vez, elaboro, paulatinamente, cuatro novelas que continuaron con la narración de dichos acontecimientos históricos: *Historia de Garabombo, el Invisible* (Planeta, 1972), *El jinete insomne* (Monte Ávila, 1977), *El cantar de Agapito Robles* (Monte Ávila, 1977) y *La tumba del relámpago* (Siglo XXI, 1979). Las cinco novelas conforman la saga intitolada *La guerra silenciosa*.

A inicios de la década de 1980, publicó *La danza inmóvil* (Plaza y Janés, 1983) en España. La novela presentó un viraje temático, evidente ante su narrativa anterior, pues cambió el espacio referencial: de los Andes a la Amazonía peruana y a la urbe europea. Manuel Scorza se proyectó escribir una nueva serie de novelas, la cual intitoló *El fuego y la ceniza*, inaugurada por *La danza inmóvil*. Según Antonio Cornejo Polar (1983ab), este nuevo ciclo consistiría en cinco novelas, evidenciando como última entrega *Retablo ayacuchano*. Ricardo González Vigil (1983) aseguró que ese ciclo narrativo se proyectaba como un tríptico, cuya segunda parte llevaría el título *Segundo movimiento* y finalizaría con *Retablo ayacuchano*, novela que abordaría el tema de Sendero Luminoso. Diferente información se redactó en la solapa de *La danza inmóvil*, porque se anuncia como próxima novela *El verdadero descubrimiento de Europa*⁶. El mismo Scorza declaró que su próxima novela sería *Los pétalos de la quimera*, «un soliloquio de 300 a 400 páginas» (Forgues, 1983, p. 10). No obstante, la sorpresiva muerte del novelista –en un accidente

⁶ Tal vez el argumento de esa novela sea la que Miró Quesada C. (1983) testimonió en un artículo a propósito de la muerte de Scorza: «El argumento, no elaborado en detalles, pero sí claramente perfilado, se centraba en la vida de un sabio autodidacta, que vivía retirado en una pequeña ciudad de provincia y que comenzaba a redescubrir la ciencia por sí mismo» (p. 12).

aerocomercial en noviembre de 1983—truncó todos sus proyectos literarios.

1.2.2. *El rechazo de la crítica literaria local*

«La obra novelística de Manuel Scorza no ha tenido la atención que se merece: ha sido silenciada o tratada con poca seriedad [en Perú]» (Escajadillo, 1978, p. 184). Esta observación resume las consecuencias de los primeros comentarios para *Redoble por Rancas* en 1971. Dos críticos locales reseñaron con aspereza esta primera novela, pues indicaron que presentaba contradicciones en el referente y los recursos técnicos para representarla.

En su reseña «*Redoble por Rancas. Traición a una historia*», Ráez (1971) criticó el estrato superficial con el que representó el tema de la lucha social en su novela. Cuestiona la preferencia de un desarrollo ameno de las circunstancias narrativas, mas no una interpretación seria de los acontecimientos históricos.

Manuel Scorza ha limitado sus puntos de vista. Ha sacrificado el rigor en la interpretación de la realidad, no ha buscado en profundizar en la trama de los conflictos sociales, al darles un sesgo de superficialidad en favor del desarrollo de situaciones y personajes que abultan el relato, distraen, deslumbran, enajenan la realidad de que pensó mostrar. (Ráez, 1971, p. 23)

Como observamos, el crítico sugirió un tratamiento más serio o comprometido con la representación ficcional. Mencionó acerca de la verosimilitud del texto: «Someter la narración a un relato de anécdotas y peculiaridades que pretenden ofrecer un mundo fabuloso (...) Esta actitud quiebra la estructura general de la novela» (Ráez, 1971, p. 22). Se puede entender que su lectura estuvo condicionada por el paratexto⁷ inicial («Noticia»),

⁷ Entendemos el paratexto como la información acompañante del texto que funcione a modo de guía de lectura, tales como un prólogo, proemio, introducción, notas al pie de página, epígrafes.

en el cual, el novelista se identificaba como testigo de los hechos narrados en las siguientes páginas; sin embargo, los recursos empleados por el narrador, como el realismo mágico y la hipérbole, deshicieron el pacto ficcional⁸.

Asimismo, Oquendo (1971) cuestiona lo siguiente:

tiene un carácter lúdico en su escritura y en la concepción de situaciones y personajes que obstaculizan la aludida fusión: es decir, la farsa reviste allí cierta gratuidad, lo que establece el divorcio entre la condición de testigo que reclama para el autor y las condiciones histriónicas que adopta el novelista. (p. 28)

En consecuencia, el crítico no duda en tildar al novelista peruano de «farsa o parodia de Rulfo» (Oquendo, 1971, p. 28), pues si la intención es revelar una realidad dramática, como la lucha de los campesinos por recuperar sus tierras, el proceso literario lo ha desvirtuado en su producto final. Es decir, el lector no persive una realidad concreta, ya que lo aleja de aquella.

Sobre esta conocida recepción de la crítica literaria peruana contra Scorza, Gras Miravet (2003) ha analizado el porqué de los juicios emitidos por los dos críticos mencionados anteriormente. Para ella, el desinterés se puntualizó por el realismo de la novela, porque pretendieron encontrar la realidad en la ficción y, por tanto, forzaron su interpretación, previamente condicionados por el paratexto. Para reforzar esta idea, plantea la propuesta de los mundos posibles⁹.

La novela de Scorza presenta tres tipos de mundos narrativos: el mundo verdadero (realidad), el mundo verosímil (ficción) y el mundo inverosímil (ficción ligada al realismo mágico). Además, divide al público receptor en dos tipos: los lectores cercanos y los

⁸ Hablaremos acerca del pacto ficcional en el siguiente capítulo.

⁹ Consúltese este concepto en el capítulo II del presente trabajo de investigación.

lectores distantes. La crítica española se refiere, a los primeros, como el público peruano y latinoamericano, porque conocen el hecho (se hallan próximos al problema social referido); mientras, la otra parte corresponde a EE.UU. y Europa, quienes, por el contrario, se ubican más alejados del hecho acontecido.

Scorza propone al lector cercano en *Redoble por Rancas* hallar, en ella, un mundo real (condicionado por el paratexto «Noticia»), en el mundo ficcional creado (semejante a las novelas indigenistas), pero lo decodificaron como un texto no verosímil, porque, a veces, se transformaba en un mundo ficcional fantástico, por los recursos del realismo mágico. En consecuencia, los primeros críticos (Ráez y Oquendo) no comprendieron el contenido de la novela, ya que la expectativa por relacionar la novela con la realidad falló por la falta de confianza que el autor había proyectado en su desarrollo. La crítica española se refiere a la experiencia ficcional y al indigenismo que los primeros críticos pretendieron encontrar en el libro, como una «doble traición».

En todo caso, lo que parece claro es que, en el juego de los mundos posibles que desarrolla Scorza, constantemente se producen problemas de límite para poder determinar los modelos del mundo a partir de los que se construye su obra creativa, por lo que no es de extrañar que distintos públicos lectores lo interpretaran de forma distinta. (Gras, 2003, p. 201)

Esto dilucida el porqué del rechazo hacia el autor a inicios de la década de 1970 en el Perú; en contraposición, la aceptación entusiasta de la crítica literaria extranjera de sus libros. Los lectores distantes, al estar alejados de los hechos, cedieron ante los condicionamientos de la «Noticia», quedaron inmersos ante la lectura del mundo ficcional, creyéndolo altamente verosímil por los distintos recursos que el autor expuso en entrevistas (fotografías, testimonios) y por la tendencia literaria de esos años: el realismo mágico, que,

desde su perspectiva, representaban hechos fácticos, oriundos de la cultura latinoamericana.

Huamán (2008) sostiene que la crítica literaria, en contra de Scorza, mantuvo dos posiciones ideológicas contrarias que desestimaron la publicación de sus primeras novelas: una crítica de corte liberal no aceptó la denuncia social y la reivindicación del indígena, negándole el valor literario al autor; otro sector progresista soslayó la aparición de *Redoble por Rancas* por cuestiones incompatibles al grupo político al que pertenecía el autor. En otros términos, resume el juicio de los críticos en dos falacias: una referencial y otra formal. Ambas partes consideran la exclusión de la innovación técnica, porque no coincide con la tradición literaria indigenista y, en segunda instancia, por la carencia de elementos míticos para modelar el universo realista, representado en las novelas canónicas de la literatura peruana.

En síntesis, la temprana recepción de *Redoble por Rancas* cuestionó la no verosimilitud, o efecto realista, con que el novelista construyó el referente. Además, los críticos mostraron insatisfacción por los recursos literarios que contribuyeron a la estructura de la novela. Dicha posición generó un conflicto entre la crítica literaria nacional y las novelas de Manuel Scorza hasta casi finales de los años 70. De esa fecha en adelante, y progresivamente, la obra de nuestro autor obtuvo mayor resonancia en los círculos académicos en los que se le ha estudiado seriamente; por ello, se prestó nula importancia a las palabras, nada eufemísticas, con las que un crítico local pretendió lapidar a Scorza años más tarde¹⁰.

1.2.3. Manuel Scorza y el neoindigenismo

La posición de Scorza, respecto a su adhesión al indigenismo, ha sido contradictoria

¹⁰ «Una obra donde prima más el análisis sociológico que el literario, donde el mensaje supera a la ficción y demuestra que con buenas intenciones se hace mala literatura» (Coaguila, 2004, p. 182).

en algunas entrevistas. En principio, declaró a Mabel Moraña (1983) su rechazo hacia el indigenismo por cuestiones ideológicas, pues no aceptaba que el *indigenismo* refracte la realidad peruana. Scorza malinterpretó esta categoría literaria, porque entendía *indianismo* como indigenismo; por ende, cuestionaba a ese sector de escritores, como a Ventura García Calderón, quienes exotizaron el Ande. Además, arguyó que la «literatura indigenista ha sido una literatura de denuncia pero mal escrita» (Suárez, 1984, p. 93); aunque, admiraba a Arguedas y Alegría, y los excluía de ese grupo de autores (equivocados en el referente andino). Inclusive, negó que su obra se catalogue como neoindigenista¹¹.

Por el contrario, admitió, en una entrevista con Ricardo González Vigil (1982), con cierta modestia, que la novela indigenista no lograría eludir una lectura de sus libros. Además, en otra conferencia, reconoció que «justamente una de las aportaciones que probablemente yo he hecho a la novela indigenista es el tono desenfadado, el humor y todo eso, que por lo demás es mi tono natural» (Escajadillo, 1984, p. 118). La crítica literaria peruana ha destacado, precisamente, esa observación de Scorza en varios artículos sobre su obra, por lo que no se le ha considerado como autor indigenista sino neoindigenista. En consecuencia, los críticos posteriores supieron destacar los elementos devalorados por Ricardo Ráez y Abelardo Oquendo.

Entre los críticos peruanos, el primero en relacionar al autor de *Cantar de Agapito Robles* con el neoindigenismo fue Augusto Tamayo Vargas. En su artículo «Manuel Scorza y un neoindigenismo», así lo demuestra:

Esto podría ser igual a lo que pretendieron muchos escritores del indigenismo del

¹¹ «Como no hay todavía crítico literario necesario para entender mis libros (...) no hay donde colocar mis libros. Entonces han inventado que estoy haciendo un neoindigenismo. ¿Cómo puede hablarse de un neoindigenismo, cuando existe La tumba del relámpago que muestra que los libros anteriores son tejidos en el manto maravilloso de Añada? Y que por lo tanto la realidad desde *Redoble por Rancas*, el *Cantar de Agapito Robles* y *El jinete insomne* ha sido reales y al mismo tiempo soñados e imaginados y tejidos por Añada». (Suárez, 1984, p. 92)

siglo XIX y del XX en el Perú o la América hispánica, pero un sello especial le confiere a su novela una particularidad que es correspondiente a la novela contemporánea. (Tamayo Vargas, 1975, p. 689)

Esa relación, entre el narrador peruano y la novela contemporánea, se encuentra en el recurso técnico. Simplificando los vínculos: el humor, la hipérbole, la metáfora y la fantasía son manejados con amplitud a lo largo de sus novelas, lo cual demuestra ese punto de quiebre con el indigenismo tradicional. Algunos pasajes de *Redoble por Rancas* y *Garabombo, el Invisible* –sostiene el crítico evidencian reminiscencias de García Márquez, el estilo casi cinematográfico del punto de vista. Sin embargo, el autor del artículo prefiere no vincular estrechamente a Scorza con el *boom*, porque sus novelas tienden más al realismo social (indigenista) que a la experimentación del lenguaje narrativo.

Para el crítico, el referente y el tema desarrollado en *La guerra silenciosa* se inscriben a la tradición indigenista (desde Narciso Aréstegui a José María Arguedas), pero de un modo diferente, como leímos en párrafos anteriores. En su libro *Literatura peruana. Tomo III* (1993), Tamayo Vargas ubica a nuestro autor en la sección de escritores neoindigenistas junto a Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri y Edgardo Rivera Martínez, entre otros. Las líneas dedicadas no son sino el mismo texto anterior de 1975, salvo algunas mínimas modificaciones que no alteran el sentido inicial.

La figura de Tomás Escajadillo adquiere importancia entre los estudiosos de la novelística scorziana. En él se evidenció un gran interés por la revaloración y vigencia de *La guerra silenciosa* en nuestra literatura¹².

Ahora bien, Escajadillo (1978) reconoce que las novelas de Manuel Scorza se

¹² Escajadillo organizó el *Simposio redescubriendo a Manuel Scorza* (de 26 a 28 de noviembre 2007), convocó a críticos literarios para el diálogo y análisis de la obra de Scorza que, al pasar los años, ha sido estudiada por sus colegas en diferentes trabajos académicos.

relacionan con el indigenismo literario, pues, en ellas, las huellas de *El mundo es ancho y ajeno* y *Todas las sangres* nos recuerdan el carácter épico de su contenido. Así, el conflicto social de su narrativa alude a la lucha de los campesinos por la recuperación de la tierra, el conflicto contra los hacendados y las empresas mineras.

La novedad de *Redoble por Rancas* a *La tumba del relámpago* se encuentra en el estilo y el lenguaje empleados por el narrador:

El tono desenfadado que preside la narración, el uso “desafiante” de metáforas y descripciones poética audaces, el humor, la frecuente presencia de la ironía y, posiblemente, el muy amplio uso de lo fantástico, vinculado al “realismo mágico” y a la visión mágico-religiosa del mundo por parte de sus campesinos indígenas, parecen hacer de las novelas de Scorza algo muy lejano a la tradición indigenista. (Escajadillo, 1978, p. 189)

En otras palabras, la narrativa scorziana se distancia del indigenismo debido al uso de recursos estilísticos del lenguaje. En efecto, debido a este punto, este crítico entiende que dicha corriente literaria ha alcanzado una nueva fase con la presencia de *La guerra silenciosa* en el Perú; por eso, –y a pesar que se comparte el motivo de denuncia– prefiere acuñar el término neoindigenismo para referirse a la saga de Scorza.

Para él las diferencias entre los autores indigenistas clásicos y el neoindigenismo de Scorza radican en que «sus raíces *se alimentan de otro humus histórico*» (Escajadillo, 1999, p. 3). La intención del segundo es la denuncia social basada en hechos reales, los cuales representan la realidad de un acontecimiento histórico, aunque el tratamiento literario coincide con el referente; y, el primero, genera contradicciones en ciertos casos¹³.

¹³ Para conocer más sobre las coincidencias y diferencias entre ficción y realidad en *La guerra silenciosa*, consúltese Kapsoli, W. (1986). “*Redoble por Rancas: Historia y ficción*”. En *Historia del Perú* (pp. 95-117).

Por último, Escajadillo (1991) no niega su importancia, por el contrario, opina lo siguiente: «La pentalogía de Scorza no solo domina el panorama de la narrativa peruana de los años 70, sino que constituye uno de los fenómenos de la narrativa peruana de nuestro siglo de la mayor importancia» (p. 9).

Cornejo Polar (1984) destaca puntualmente la influencia de la Nueva Narrativa a lo largo del ciclo scorziano, que, a su vez, contrasta con la motivación indigenista de aquel:

El ciclo narrativo de Manuel se instala, pues, en un espacio literario doble: de una parte, está obviamente condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista y más específicamente la novela indigenista de intensa motivación social. (p. 553)

En ese aspecto, el comentario del crítico coincide con la de sus colegas, revisados anteriormente. Por el desarrollo de tema social y su referente andino, la conexión obedece a la poética indigenista, pero el tratamiento del relato corresponde a otra tendencia que priorizó la materia formal y el referente ciudadano. Debido a esa contradicción, el autor de *El jinete insomne* inició una novedosa formulación ficcional en la literatura peruana.

Asimismo, Scorza elabora la ampliación del referente dentro del relato; en otras palabras, el investigador entiende que el problema planteado en *Redoble por Rancas*, y las otras novelas, está sujeta al contexto nacional. Por consiguiente, los personajes, de la última novela de la saga (Ledesma y Scorza), se dirigen de la costa al ande para involucrarse en el conflicto de los campesinos. Por ese motivo, y en un plano general, entiende *La guerra silenciosa* como un texto ficcional que detalla «los conflictos entre el imperialismo y los

Lumen. También, en Forgues, R. (1991). Apéndice. “Cerro de Pasco: historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma”. En *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Cedep.

pueblos del Tercer Mundo» (Cornejo Polar, 1984, p. 554). Resulta interesante esta observación, porque la lectura de la obra del novelista peruano no solo se inserta a nivel local, sino regional. Sería de notable importancia un estudio con mayor detalle que demuestre la tesis de Cornejo Polar y que empalme el ciclo de novelas con otras de similar carácter en la literatura latinoamericana del siglo XX.

Por otra parte, el autor de *Historia de Garabombo, el Invisible* recibe breves menciones en el libro de Luis Alberto Sánchez: *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (1989, Tomo V). A diferencia de sus colegas, aquel ubica a Scorza dentro del ya mencionado neoindigenismo, pero sin mayor explicación. Lo destacable de su narrativa se encuentra en el carácter épico de sus páginas, como también en el «capítulo de la moneda». El crítico asegura que, en ambas partes, el recurso de la ironía adquiere un rol importante con fines estéticos. Sin embargo, desestima la presencia de otros recursos (entiéndase la fantasía, la hipérbole, la metáfora), porque desfiguran el referente indígena, pues le niegan realismo al relato. Además, añade que sus novelas indican una impronta propagandística y ancilar que restan méritos a lo literario¹⁴.

En el caso de Friedhelm Schmidt, el análisis de *Redoble por Rancas* reconoce otras características del neoindigenismo presentes en esa novela y las diferencias que lo distinguen del indigenismo ortodoxo. Las referencias culturales andinas, por ejemplo, son omitidas por el narrador en el relato, porque su intención es mostrar al lector el conflicto político de los campesinos contra el gamonalismo y capitalismo: «En ese sentido, Scorza representa dentro del indigenismo una posición extrema cuya contraposición es la de José

¹⁴ La relación entre el novelista y el crítico no fue la más cordial. Tomás Escajadillo (1999) menciona: «Luis Alberto Sánchez intentó lapidar a *Redoble por Rancas*, afirmando que la novela se le cayó de las manos en el primer capítulo, como se le cae en él una moneda al ahora famoso juez Montenegro» (p. 6). Por su parte, el novelista peruano declaró así: «Si Sánchez merecerá algún día una línea en la historia de la literatura del mundo, será porque pronunció la frase más absurda sobre el capítulo más famosos de la literatura peruana en el mundo» (González Vigil, 1982, p. 16).

María Arguedas, quien enfatiza mucho más en los valores étnico-culturales del referente andino» (Schmidt, 1991, p. 240). Por ello, dentro de su narrativa, se busca la concientización política de la masa campesina para recuperar sus tierras (dejando de lado el mito), cuyo punto final está en *La tumba del relámpago*. A su vez, Schmidt señala que la propuesta neindigenista en Scorza está, prioritariamente, en el plano del contenido en lugar de la técnica. Lo mencionado representa la desmitificación del pasado armónico, construido en novelas como *Yawar Fiesta* o *El mundo es ancho y ajeno*, porque «el autor no construye un pasado mítico armónico, como ocurre en otras novelas indigenistas» (Schmidt, 1991, p. 244). Es así que desde el primer capítulo de la novela se representa el miedo que los personajes sienten por quien coja la moneda que se le cayó al juez Montenegro, a modo de ejemplo. Por lo demás, el crítico alemán señala que Scorza emplea nuevas técnicas en la narrativa indigenista como la multiperspectiva, la narración fantástica y la técnica cinematográfica, quienes alteran el orden de la trama.

Además, dos investigadoras han considerado que, por el contrario, la narrativa de Manuel Scorza no se afilia a la del indigenismo. Proponen particularmente que en *Redoble por Rancas* se cuestiona el discurso indigenista desde el recurso de la ironía.

Vílchez Bejarano (2007) analiza el rol de la ironía en la estructura de la primera parte de *La guerra silenciosa*. En ella, el realismo imperante de la literatura peruana del siglo XX es cuestionada por el punto de vista irónico que emplea el narrador:

La ironía, como discurso medular en RxR (sic), al coagular los niveles aparentemente discordantes en la novela, critica la poética del realismo literario al considerarlo como un correlato de los discursos imperantes en la literatura peruana que buscan, a juicio de Scorza, justificar un estado de dominación. (Vílchez Bejarano, 2007, s/p)

Según la cita anterior, la autora interpreta que el autor no se relaciona con la narrativa indigenista por motivos políticos e ideológicos. Para Scorza, dicha corriente literaria es una práctica discursiva de la clase criolla, oligárquica, ya que la estimaba como un farsa que no se ajustaba a la realidad nacional. Como repasa la autora, el indigenismo fue un tema de debate a inicios del siglo XX con el fin de construir una imagen actual de la nación, en la cual la oligarquía y la clase media –mediante la política y la literatura– se apropiaron de un discurso verídico respecto al referente. Ante tal contexto, la novela de Scorza subvierte ese proceso de verosimilitud, pues ese realismo, que proyecta su paratexto «Noticia», está compuesto de ironía: la apelación al lector, la representación del habla de los personajes andinos y la burla que ejerce al parodiar el discurso historiográfico.

En consecuencia, se sustenta un desaface discursivo en que la intención es desfigurada por el contenido. Por consiguiente, aquella estrategia irónica se desprende de un realismo acreditado a una clase social con el fin de mostrar al lector que está leyendo un texto literario y no una propuesta literaria arraigada en intereses políticos.

Asimismo, García Pizarro (2011) reconoce que «La ironía es una técnica que fue utilizada no solo para el despliegue narrativo, sino para articular su discurso crítico velado en la máscara de las representaciones» (p. 137). En ese aspecto, la ironía funciona para cuestionar los discursos establecidos a lo largo del texto, como la historiografía, la crónica y el indigenismo.

Para aquella investigadora, es indispensable la interpretación del paratexto «Noticia». Además, arguye que la intención cronística se desprende de la novela cuando el narrador recurre a la estructura novelística para construir su relato con técnicas (fragmentación, fantasía, etc.) que impiden la precisión por el detalle y la cercanía a los hechos: quien cuenta la historia es un narrador omnisciente, alejado de los hechos de

Rancas. Siguiendo con ello, la autora considera la imprecisión de los registros periodísticos de la época para referirse al tema, pues las fuerzas del orden impidieron a los reporteros reportar los hechos. Entonces, García menciona que la intención del narrador es ironizar y criticar el discurso cronístico por su falta de detalle sobre los acontecimientos.

En cuanto al discurso histórico, indica que la intención del narrador, en *Redoble por Rancas*, consiste en ironizarlo. Cuestiona la veracidad que este tipo de discurso propone, ya que pertenecen a las esferas o clases de poder y que, por consiguiente, soslayaron los acontecimientos en el Ande central como las masacres y levantamientos campesinos; por ende, la novela ironiza el rol de los historiadores ante pasajes importantes de nuestra historia. Sin embargo, ante la referencia histórica, «el narrador presenta los hechos desde una perspectiva mítica e irracional» y, en ese aspecto, recrea mitos mediante personificaciones, situaciones fantásticas, etc., evidenciando «el tiempo histórico (...) subordinado al tiempo mítico en la novela» (García Pizarro, 2011, p 152). Dicho en otras palabras, el autor implícito construye una novela que narra pasajes de la historia peruana, omitida por la historiografía oficial, pero narrándolo desde la técnica del realismo mágico; por eso, el lector decodifica acontecimientos desde el plano mítico, irracional.

El discurso indigenista, también es cuestionado en *Redoble por Rancas*, asegura García Pizarro, por el empleo de la ironía posmoderna. Aunque no niega los aportes de la novela al neoindigenismo, la autora propone leer la novela desde el lugar de enunciación, es decir, desde la perspectiva e intención del autor.

Ambas investigadoras analizan la misma obra desde la ironía, pero en palabras de la primera, la crítica contra el indigenismo se fundamenta en cuestiones epistemológicas y no estéticas, como considera la segunda. En ese sentido analítico, el texto presenta «una negación a las nociones sociológicas y antropológicas que condicionaban la narrativa

indigenista» (García Pizarro, 2011, p. 158). Por ello, esto se genera debido a la ironía posmoderna que emplea el autor implícito, quien niega la representación exacta de la realidad en un texto literario. En consecuencia, el texto cumple una función ética y crítica ante los autores indigenistas, silenciados ante los hechos ocurridos en Cerro de Pasco. La crítica al indigenismo literario se construye a partir de recursos opuestos a los del indigenismo tradicional, estos son el punto de vista, el lenguaje y la presentación del sujeto andino. En cada criterio mencionado, el autor implícito elabora ética y estéticamente un discurso novelístico diferente al indigenista, que, en palabras de Scorza, representaban a un sector criollo. En consecuencia, *Redoble por Rancas* no presenta campesinos sumisos, sino valientes y defensores de sus tierras; el lenguaje trasgrede la mimesis documental; y el punto de vista fantástico e hiperbólico se distancian de la perspectiva realista para referir hechos factuales.

Los trabajos de Vílchez Bejarano (2007) y García Pizarro (2011) se contraponen en cierto modo de la crítica que enfilan. En este caso, la aplicación de la ironía posmoderna reconoce a *Redoble por Rancas* como una novela que ironiza y critica ciertos discursos narrativos compuestos, previamente, como puntos de partida para el análisis e interpretación de la primera novela de *La guerra silenciosa*.

En suma, la saga *La guerra silenciosa* mantiene un referente andino y la intención de denuncia social, pero el aspecto formal (la fantasía, el humor, el lenguaje, etc.) permite una lectura en particular del indigenismo. La crítica literaria, en consecuencia, ha encasillado a Manuel Scorza en las filas del neoindigenismo, pues determinados aspectos de su novelística difieren en la objetividad y solemnidad propias de dicha tradición literaria. Los trabajos de Vílchez Bejarano (2007) y García Pizarro (2011) se distancian de la posición crítica anterior, pues afirman que el novelista en mención cuestiona el

indigenismo; aunque aquellas solo se refieren a la primera novela de la saga, es preciso esperar a futuras investigaciones que analicen ese tema en las cuatro novelas restantes para reformular la presencia de este autor en nuestras letras¹⁵.

1.2.4. El mito en la obra de Manuel Scorza

Este tema ha sido objeto de numerosos comentarios y artículos académicos. Inclusive el propio Scorza no escatimó palabras acerca del mito en sus entrevistas. En ellas, reiteradamente declaró que transitaba del mito a la realidad (Bessousan, 1974; Escajadillo, 1978; Suárez, 1984), y que en sus novelas se leen en dos niveles: uno histórico y otro mítico (Forgues, 1987).

Para Antonio Conejo Polar (1984) «el universo de creencias míticas que despliega el ciclo de Scorza no representa la expresión de contenidos míticos efectivamene vividos por el pueblo quechua del centro» (p. 556). Es decir, el novelista no ha plasmado el mito folclórico, por el contrario, requiere de la libertad creativa del relato ficcional. Entonces, la función del mito no detalla un sentido histórico o reflejo realista del referente en sus origen ficticio, pero reconoce la inserción del mito de inkarri en *La tumba del relámpago*.

Heike Spreen (1987) indica que el mito es el elemento literario más importante para referirse al mundo andino en las novelas de Scorza. Sin embargo, el mito recurrido no es el antropológico, porque su intención no es mostrar al lector la identidad del sujeto y mundo andino, pues estos relatos son creaciones literarias «cuya función es crear e interpretar una realidad y una situación histórica» (Spreen, 1987, p. 124). En efecto, la utilización de elementos míticos son una reinterpretación simbólica de la realidad peruana, el novelista

¹⁵ En 2018, durante el I Congreso Internacional Manuel Scorza y el tiempo que vendrá, el crítico francés Jean Marie Lassus advirtió que Scorza era un autor épico más que neoindigenista, y que considerarlo como tal no era sino ensombrecer la intención épica de su obra. Por su parte, F. Schmidt (2019) afirma que el discurso indigenista termina en la última novela de la saga, y de ahí que Scorza se haya interesado por un tema más universal como la revolución en *La danza inmóvil*, su siguiente novela.

acude a ellos para discurrir su punto de vista ideológico. De acuerdo con ello, se comprende el porqué de su carácter literario, y los atributos con los cuales construye a sus personajes o elementos fantásticos de su pentalogía.

El investigador alemán analiza tres mitos: el cerco, la invisibilidad de Garabombo y la parálisis del tiempo. El primero, explica el origen del cerco que divide y aleja a los campesinos de las tierras donde sus animales pastan. Ante ello, el cerco es visto como un ser maligno contra quien no logran enfrentar a su poder colosal, que no es otro que «el poder económico y político de la ‘Cerro de Pasco Corporation’» (Spreen, 1987, p. 125). Para elaborar esta imagen mítica del cerco, señala el crítico, Scorza recurre a la mentalidad cristiana para representar una imagen negativa de aquel, porque la configura como una serpiente, diferenciando del valor positivo atribuido en la cultura andina. Respecto al segundo mito, la invisibilidad de Garabombo revela un reclamo que parte de la realidad peruana: la indiferencia hacia los problemas de las comunidades campesinas. Como sucede con el cerco, este mito faculta, extraordinariamente, a Garabombo, la cual consiste en utilizarla a favor de los indígenas para terminar con su miseria. En el tercer caso, el tiempo mítico o cíclico se relaciona, directamente, con la realidad indígena. El tiempo se paraliza y genera una distorsión en el mundo representado que, en principio, no es entendido por los personajes. Sin embargo, Raymundo Herrera es quien advierte que aquello sucede por falta de conciencia y valentía para enfrentarse a los poderosos.

Spreen entiende que el recurso mítico, en la tercera novela de la saga, muestra la pasividad con la que el pueblo indígena ha vivido tras la conquista. «La población andina más bien forma el escenario para objetivar la interpretación que hace el autor de la situación en la cual se encuentra la sociedad peruana y especialmente la andina» (Spreen, 1987, p. 133). En otras palabras, esta cita corrobora lo que líneas arriba hemos comentado. Los

mitos scorzianos funcionan para conocer la visión del mundo andino del narrador, en otras palabras, una reinterpretación de ellos.

En su artículo «Una *noticia* inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La guerra silenciosa*» (1989), el crítico francés Jean Marie Lassus analiza los paratextos de las tres primeras novelas del ciclo y el mito presente en ellas. *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el Invisible* fueron publicadas con «Noticia» a modo de proemio; sin embargo, lo mismo sucedería con *El jinete insomne*, mas por una razón desconocida no sucedió así, aunque estaba previsto. Lassus recuperó el posible texto (en este caso, la tercera «Noticia») con detalles similares a sus pares y otros que explicarían su interpretación de los hechos narrados. Del texto en mención, Lassus propone su estudio literario.

El francés señala que la intención del narrador es proponer un ciclo novelesco, es decir, la figuración narrativa que parte de la crónica a la epopeya, y posterior transformación hacia la novela, ya que la enunciación se presenta en los paratextos: la de testimoniar hechos, la de resaltar la heroicidad de los enfrentamientos y la de transformar (y revelar) los hechos históricos. Precisamente, el análisis paratextual confirma la importancia de la tercera novela:

El jinete insomne desempeña en el ciclo un papel primordial por sus posición central, ya que resume el sentido del mito antes de su transformación en las dos últimas obras, donde presenciamos el paso del mito a la historia propiamente dicha (destrucción de la Torre del Futuro y toma de conciencia de la Revolución Cubana). (Lassus, 1989, p. 124)

Lassus interpreta que el mito es fundamental en el ciclo de novelas de Scorza, y más esta, porque emplea el mito del tiempo estático y el insomnio de Raymundo Herrera; más

adelante, cuando publica la quinta novela, los personajes intelectuales se encargaran de desmitificar la mentalidad en la que han vivido El Nictálope, Garabombo, entre otros, para que participen en la Historia.

A propósito del tercer paratexto, el narrador se refiere al cronista Guamán Poma de Ayala, preparando lector para que entienda el sentido del mito dentro de las novelas. El propio Scorza consideraba a los cronistas vencedores (Colón, Cortés y Bernal Díaz del Castillo) unos farsantes cuando se dedicaron a escribir nuestra Historia, pues desplazaron a los indios a un tiempo ahistórico. Guamán Poma, por el contrario, recurrió al discurso contrahistórico en su crónica para defenderlos. En consecuencia, la presencia del mito en las novelas de Scorza se presenta del siguiente modo:

Una manera de rehabilitarse en la Historia –como la epopeya lo es en la literatura– Scorza nos enseña aquí que los escritores indios desde la Conquista no hicieron nada más que eso: medir la catástrofe para luchar contra la exclusión y el olvido, creando mitos que molesten a la Historia oficial. (Lassus, 1989, p. 123)

El párrafo anterior, explica el porqué o el motivo de la construcción de mitos en las novelas de Scorza. Sus mitos buscan revelar el «tiempo paralizado» en el que viven, porque el progreso para ellos no hay llegado. Además, el «insomnio» de Herrera, que es el despertar, o la conciencia de aquellos que tratan de revalorar sus derechos. Concluye con la siguiente idea: «En la obra de Scorza, la creación novelesca le permite por ende al mito ser ‘historializado’ gracias a la ficción literaria» (Lassus, 1989, p. 130). La intención es clara: visibilizar estos hechos omitidos por la historiografía oficial. Por consiguiente, el autor peruano lo logra empleando registros discursivos de la crónica, la epopeya y la novela.

Quien ha dedicado más páginas a este tema ha sido Roland Forgues en *La estrategia mítica de Manuel Scorza* (1991). En resumidas cuentas, el autor postula que *La*

guerra silenciosa presenta una doble dimensión mítica: «como revelación de la realidad concreta y como conciencia que aspira a superarla» (Forgues, 1911, p. 13).

La saga de Scorza refracta una conciencia vencida, que es la del campesinado peruano, porque los personajes son conscientes de su condición de subordinados. Se encuentran atemorizados ante la presencia del juez Montenegro, pierden terrenos a causa de la ambición de la empresa minera. Entonces, a través del mito, los personajes descubren esa realidad opresiva: la aparición del cerco, la invisibilidad, la paralización del tiempo, los ponchos de Añada.

Para Forgues, este sería el primera dimensión en las novelas de Scorza, porque tienden a superar esa conciencia para situarla en un plano histórico, esto último se concreta en *La tumba del relámpago*, como asegura el autor. No obstante, este cambio parte desde *Redoble por Rancas* en adelante; así ocurre con Héctor Chacón y el sueño, Garabombo y su invisibilidad, Raymundo y su insomnio, Agapito y la danza, hasta la lectura de ponchos con Remigio: «El mito viene a cumplir una función puramente ideológica, tratando de convertir una toma de conciencia individual, como es el del héroe scorziano, en una toma de conciencia colectiva que debe forjarse en los comuneros» (Forgues, 1991, p. 67). En ese sentido de lectura, el mito inspira la lucha para recuperar sus tierras, y más aún para propiciar una revolución, que no conseguirán. Sin embargo, la obra puntualiza que los personajes deben olvidar su condición mítica, esto refiere que ellos deben desarrollar un programa político que les permita luchar contra el imperialismo, y no fiarse de esas cualidades extraordinarias como la invisibilidad, la premonición, etc.; para así, empezar y ganar una revolución. En eso, radica, finalmente, la estrategia mítica de Scorza: transmitir

un discurso político, ideológico¹⁶ mediante los mitos.

Regresando a la idea de Cornejo Polar (1984) y Heike Spreen (1987), que, en la obra de Scorza, el mito no es antropológico, González Soto (2000) menciona que el mito de carácter literario y antropológico coexisten en tres novelas de *La guerra silenciosa*. De acuerdo con el crítico español, la magia es una práctica folclórica, estrechamente, relacionada con las creencias de un grupo social y la mentalidad no es compatible con la racionalidad occidental. Sin embargo, la fantasía forma parte de la creatividad artística del escritor, pues los elementos que incorpora a este recurso estético distorsionan a realidad, la alteran, y el lector es partícipe de ello. Entonces, los hechos mágicos, en la saga, se reducen a tres, que son precisamente los mitos antropológicos extraídos de la mentalidad andina: el sonido del alma al desprenderse del cuerpo, el canto de las mujeres del Inka Atawallpaman y el Inkarrí. Los demás mitos, por ejemplo, como el de la invisibilidad de Garabombo o el del cerco, pertenecen a hechos fantásticos.

González Soto no duda que, en *La guerra silenciosa*, hay un verdadero empeño por incorporar la percepción que el indio entiende por inanimado, sobrenatural y fenómenos cósmicos. Además, que la mitología quechua se incorpora sin fisuras ni engaños al relato. En este caso, ella se incorpora en toda la saga de Scorza y adquiere un rol importante. Por un lado, busca el efecto del realismo para la representación del referente; casualmente, aparece a partir de la segunda entrega, ya que la crítica literaria criticó, mesquinamente, la publicación de *Redoble por Rancas* por su carente verosimilitud. Por otro lado, y aunque en los dos primeros casos, aparentemente, no evidencien un rol trascendente; finalmente, el tercer mito en mención sí evidencia notoriedad para asociar las luchas campesinas de la

¹⁶ «El discurso narrativo se manifiesta, así como básicamente ideológico... y utiliza la fantasía como un sistema de signos flotantes que metaforizan la voluntad de la actuación mágica sobre la realidad que atribuye al pueblo indígena». (Moraña, 1983, p. 191)

saga que son cinco como las partes del cuerpo de Inkarrí. De todos modos, los mitos literarios creados por Scorza sostienen mayor relevancia en la pentalogía por su carga e intención ideológica.

1.2.5. *La fantasía en la obra de Manuel Scorza*

Alejandro Losada (1976) propone tres niveles de entrada a las novelas de nuestro autor: el histórico, que refiere a la lucha contra el capitalismo, representado por el “cerco” que devora todo a su alcance; el cotidiano, ligado a los conflictos entre los campesinos y el Dr. Montenegro; y, el metahistórico, que presenta la tragedia andina en un tiempo circular.

En lo particular, sus comentarios estudian la fantasía, que aparece de cuatro modos en las dos primeras novelas: *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el Invisible*: a) como un elemento natural: la lectura de la hoja de coca; b) como un recurso técnico: los diálogos de los muertos; c) como quiebre del orden natural: la aparición del cerco, la partida de póquer, etc.; d) como explicación racional de lo irracional: la caracterización de Garabombo. Destaca la aplicación de la fantasía sobre las dos últimas. Asimismo, la tercera manifestación lo explica diciendo: «Es la revelación de una realidad oculta y a la que al autor o el grupo social desea revelar... acentuando que deben entenderse como sobrepasando la experiencia cotidiana» (Losada, 1976, p. 109). Por efecto, la fantasía, en esa parte, presenta una imagen maravillosa, atractiva del mundo ficcional para el lector que, según el autor, se cumple en las novelas de Scorza. En el caso de la última, indica las siguientes palabras: «Es un modo de velar la realidad, de no enfrentar las verdaderas causas y explicar las actitudes que están más allá de las normales, dándoles una explicación irracional» (Losada, 1976, p. 109). Es decir, entendemos que el autor utiliza a la fantasía para explicar lo irracional (la invisibilidad) de manera irracional (Garabombo caminando en

la comisaría sin que nadie lo vea), cuya explicación es por su condición de indígena o subalterno, tal cual se menciona en la novela.

Además, señala la efectividad de este recurso en la obra de Scorza, porque admite que el novelista consigue revelar una realidad, que es el mundo angustiante del indio y su alienación, en la cual representa la conciencia de un pueblo vencido. No obstante, asegura que el uso de la fantasía presenta dos problemas. Primero, esta manifestación es tan imponente en algunas escenas llevándola a fragmentar la historia, de ahí uno de los problemas narrativos en el que la unidad del relato pierde solvencia; y, en última instancia, se enajena de la crónica y del entusiasmo épico que prometía desde la «Noticia» en *Redoble por Rancas*, manteniendo así una visión subjetiva sobre el referente, mientras lo épico lo se muestra recién en la segunda entrega de la saga andina.

Mabel Moraña (1983) reconoce que «el recurso de mayor alcance es la utilización de la fantasía, que adquiere en la obra de Scorza una dimensión mucho mayor que en el resto de la literatura indigenista peruana» (p. 177). En efecto, este recurso literario es uno de los aportes más significativos que presentan sus novelas, pues no solo aparece como un elemento decorativo, pues «a partir de ella es que se efectúa, fundamentalmente, la interiorización, en el plano ficticio de los procesos que actúan como referente del relato novelesco» (Moraña, 1983, p. 177). Esto quiere decir, que la fantasía el narrador sustenta ciertos elementos retóricos, como la metáfora e hipérbole, para expresar una carga ideológica de los procesos sociales referidos en sus textos. Más aún, la presencia de aquellas interpreta los hechos históricos (en este caso los levantamientos campesinos de la sierra central peruana), pero estos procesos no son representados tal cual, sino por una recreación literaria, porque «supone la mediación de una perspectiva determinada que interpreta, selecciona, modifica los hechos reales para construirlos en materia poética»

(Moraña, 1983, p. 179). También, entiende que la fantasía es el eje organizador de *La guerra silenciosa*, además, le permite al narrador interpretar la realidad social peruana en sus novelas. No obstante, aclara que los hechos narrados no detallan ideológica por parte del narrador, por la que fluye la denuncia social de su novelística; y, en otro aspecto, interpreta la historia peruana.

El discurso político queda adherido a la función de la fantasía en la obra de Scorza. Recordemos que la muestra de esa fantasía se sustenta en los mitos, a través de su imagen fantástica, pues la crítica uruguaya comenta pasajes ya conocidos en dichas novelas: el cerco, la invisibilidad, entre otros.

1.2.6. La crónica en la obra de Manuel Scorza

Dorian Espezúa (2008) considera que las novelas de Scorza son crónicas noveladas, es decir, este tipo de texto presenta:

un discurso mixto transgenérico e interdisciplinario, es decir, un discurso que al mismo tiempo es ficcional y no ficcional, factual y contrafactual en tanto narra sucesos reales con estrategias discursivas propias de la novela y de la crónica con la finalidad de integrar en un mismo campo narrativo lo real y lo ficcional (p. 64).

La cronivela se caracteriza por su hibridez discursiva, un texto que ha sido procesado por la escritura literaria que refiere hechos factuales. Por ello, se puede leer este tipo de texto como «un documento histórico desde el punto de vista de lo narrado o como una novela desde el punto de vista del discurso» (Espezúa, 2008, p. 64).

El investigador propone entender las novelas de *La guerra silenciosa* como cronivelas, porque sus textos novelan hechos históricos relacionados a los levantamientos campesinos de fines de los 50 e inicios de los 60 del siglo XX, que el mismo autor Scorza

presenció e investigó para la elaboración de su novelas. A su vez, esto lo entiende desde la apertura paratextual de *Redoble por Rancas*, la *noticia* que indica al lector su intención social, pero encubre la identidad de algunas personas que se convertirán en personajes. Por lo anterior, el lector debe entender que leerá un texto literario de doble código discursivo.

En efecto, Scorza propone un pacto al lector para que, en la medida de lo posible, asuma como verdaderos sucesos contados y ficcionalizados en la cronivela mezclando estrategias propias de la literatura y la Historia. De esta forma, los elementos paratextuales nos sitúan en la intersección de lo verosímil real y lo verosímil convencional (Espezúa, 2008, p. 54)

Por último, indica que las crónicas noveladas de Scorza deben interpretarse desde el cronotopo; es decir, entenderlas desde su lugar y tiempo de enunciación. Sin ello, el contenido factual de la obra quedaría al margen, perdiendo su valor central que es revelar la carga social de *La guerra silenciosa*.

Del mismo modo, Mauro Mamani (2008a) reconoce la labor literaria que Manuel Scorza construye en su obra. Mamani investiga la tradición cronística que presenta la novela *Redoble por Rancas*, pues en ella se encuentran el discurso de la crónica histórica y el discurso de la crónica periodística.

En efecto, el novelista viajó al lugar de los hechos para después escribir un informe que detalla de las atrocidades que vivieron los campesinos ante las autoridades del orden. El autor, en ese aspecto, es testigo de lo que narra en su novela: la lucha por recuperar sus tierras y la masacre indígena. Luego, esta motivación tiene su correlato en las crónicas indígenas que aparecieron tras la conquista en el Perú, pues, sea en Guamán Poma o Scorza, evidencia la intención de denuncia social hacia los grupos de poder; mientras existe, por otra parte, una conexión con la crónica periodística. El crítico Mamani afirma

que en la novela de Scorza se muestra la preocupación por documentarse, la apelación al dato para recrear los hechos históricos, utilizando elementos narrativos que, por libre elección del novelista, comparte con la literatura. En ese caso, *Redoble por Rancas* «no solo es una novela, no solo es una crónica, sino una mezcla de dos géneros discursivos» porque se encuentra «en un espacio intersticial, señala su carácter agenérico, obliga a justificar el espacio en el cual se se ubicará, la cronivela» (Mamani, 2008a, p. 97).

Posteriormente, Mamani (2008b) propone que *Redoble por Rancas* es un texto híbrido, pues «es llevado al límite de la frontera, territorio textual donde entra en contacto con géneros discursivos diversos como: la crónica, la historia, el testimonio» (p. 1). De ello, se entiende que de la crónica incorpora la restauración de los hecho en base a la documentación; de la historia, la narración de acontecimientos sociales y que, al mismo tiempo, cuestiona la historia oficial; y del testimonio, la intención de denuncia social. Todo ello desde un campo textual novelístico, que se une con la tradición indigenista y la estructura formal de la nueva narrativa hispanoamericana.

Como leemos, estos dos trabajos difieren en sus argumentos con el de García Pizarro (2011). Por lo que, la obra de Scorza se caracteriza por su complejidad discursiva, y que implementa más de un sentido discursivo a su novela *Redoble por Rancas*. Todo depende de futuros trabajos para hallar si en el resto de la saga los críticos coinciden o, muy por el contrario, se elaboran posiciones opuestas para abrir un interesante debate.

1.2.7. La intertextualidad en la obra de Manuel Scorza

Las novelas de Scorza dialogan con otras obras literarias, género literarios e incluso cinematográficos. Se han realizado pocos trabajos al respecto, pero significativos para tenerlos en cuenta en futuras investigaciones.

Dario Puccini (1986) encuentra una serie de huellas literarias en la *La guerra silenciosa*. Primero, menciona que la narrativa latinoamericana de la década de 1970 reúne una serie de influencias como las de Rabelais o Cervantes, la referencia al mito, la picaresca, la parodia y el cine western. Después conecta estos conceptos con la obra del escritor peruano. Por ejemplo, en esta saga andina, los personajes son construidos de manera hiperbólica con un lenguaje al que recurre el novelista para caracterizar a los héroes de sus libros, porque son «invencibles, invisibles, insomnes, incorruptibles, infatigables» (Puccini, 1986, p. 66). Lógicamente, se refiere a Héctor Chacón, Garabombo y Raymundo Herrera, quienes son dotados de estos atributos para enfrentarse a la injusticia que el pueblo no revierte.

También, el crítico señala que el ciclo scorziano tiene implicancias con el género épico desde la primera entrega, y esto lo evidencia desde los paratextos. Las dos primeras novelas se titulaban «balada»; mientras que, las dos que continuaron se publicaron con el paratexto de «cantar». Sin mayor extensión nos dice: «la intención épica es declarada y explícita y es un hecho que merece atenta consideración» (Puccini, 1986, p. 64). En efecto, las cinco novelas presentan la lucha infatigable de los pueblos andinos por recuperar sus tierras, enfrentándose a dos enemigos poderosos como el gamonalismo y el imperialismo y que, al mismo tiempo, se relacionan con el mito de inkarri, pues sus cinco cuerpos corresponden a las cinco levantamientos representados en la saga. Además, rescata el empleo de los títulos en los capítulos de sus novelas que apelan a la atención del lector, tal cual aparecen en la tradición picaresca y cervantina.

Por último, evidencia una relación que transita de un campo a otro, y eso lo menciona luego de citar el encuentro entre El Nictálope y el juez Montenegro. Menciona que el manejo del suspenso, asociado a la descripción de lo externo, como el traje o los

movimientos de dos personajes que se encuentran a solas para pelear, tal cual suceden en las películas del género. Además, esto lo refuerza cuando «en las escenas finales de todo los libros de Scorza (...) se ven las formaciones de campesinos indios que esperan el ataque de la Guardia Civil o de la Guardia de Asalto» (Pucini, 1986, p. 68).

A su vez, el crítico repasa la conexión entre esta saga andina y la tradición épica en su distintas vertindes: el mito, los cantares de gesta, la narrativa moderna y el cine de vaqueros.

Schmidt (2006) relaciona determinados conceptos de este género con ciertos caracteres de los personajes y algunos pasajes de las novelas del ciclo andino, de las cuales, el autor, consciente o inconscientemente, aplicó para estructurar sus obras. En su artículo, se detallan conceptos claves del cine de vaqueros, citando a teóricos como P. Hardy, T. Schatz, entre otros.

En primer lugar, señala que, tal cual en el *western*, los personajes de *La guerra silenciosa* están polarizados entre los buenos y los malos, siendo los campesinos los héroes y los hacendados y militares los villanos. Por ello, esta caracterización define la imagen, la acción y ética de Héctor Chacón y compañía, demostrándose en cada parte de la pentalogía. Asegura –apoyándose en Lukacs– que el héroe *western* y el de Scorza se parecen al de las epopeyas homéricas, porque el destino del héroe está vinculado al de su pueblo o comunidad. Por consiguiente, la narrativa del escritor peruano no evita el destino mortal que se les anticipa, pues todo levantamiento termina en masacre y en la muerte de sus héroes. En segundo lugar, la imagen que representan las novelas, sobre sus personajes centrales, se verifican en el concepto del *poor lonesome cowboy*. Como en el *western*, el héroe se siente solo y alejado de los demás o de su comunidad: Héctor Chacón quiere vengarse de Montenegro, pero nadie pretende ayudarlo, porque tienen miedo; Garabombo

lucha para recuperar las tierras, al inicio nadie lo apoya, sin embargo, persuade a la comunidad para que lo apoyen; por último, Raymundo Herrera, solitariamente, viajará para elaborar unos planos y recuperar las tierras de la comunidad. En tercer lugar, guiándose de la estructura argumental de algunas películas del género, se evidencia una interrelación con *Garabombo, el Invisible*; por ejemplo, menciona que Fermín Espinoza cumple con ciertas características como los héroes del western: regresa a la comunidad tras años de exilio (cárcel), es conocido por un atributo (invisibilidad), algunos hombres de la comunidad no lo aceptan, se enfrenta a los villanos (hacendados).

Por último, relaciona tres conceptos cinematográfico más: el *show down*, el *suspense*, la venganza. Lo indica así: antes de llegar al final de la historia se genera un ambiente tenso entre las fuerzas del orden y los campesinos. Una tensión aparece en la historia, tal cual la carrera de Fortunato para avisar a la población del peligro que se asoma; cuando termina la historia el héroe muere como ocurre con Garabombo. El crítico afirma lo siguiente:

Las novelas [de Scorza] toman las estructuras semánticas del argumento y de la caracterización de los héroes del *Western*, y de esa manera dan una imagen bastante simplificada de los conflictos socio-económicos en el Perú de comienzos de los años 60». (Schmidt, 2006, p. 265)

Por consiguiente, la obra de Scorza no solo tiene unívocamente una relación intertextual con la tradición literaria, sino además sus novelas dialogan con otros campos artísticos como la cinematografía, particularmente la *western* como lo ha analizado Schmidt.

En otros artículos, Ferro (1998, 1999) muestra un notorio nexo con la tradición literaria occidental. Reconocer que la invisibilidad de Garabombo, también se lee en

Miguel de Cervantes y su *Licenciado vidriera* o *El hombre invisible* de R. W. Edison; las metamorfosis de de el Niño Remigio y de Maca Albórniz en una tradición más amplia que se refieren a autores como Homero, Ovidio, Kafka y Woolf; la conexión entre el diálogo entre el Ladrón de Caballo y sus animales se acerca más a *Los viajes de Gulliver* que a la mitología andina; lo onírico y los postulados freudianos, más las anticipaciones del futuro con la *Eneida* del poeta latino Virgilio.

Para finalizar, la novelística de Manuel Scorza guarda, evidentemente, describe nexos con dos tradiciones literarias: la épica y la indigenista. Hemos revisado algunas consideraciones intertextuales relacionados a lo épico y lo western. En el caso del indigenismo, aunque la crítica local (Escajadillo, Cornejo Polar) ha señalado las interconexiones entre la narrativa de este novelista y la obra de José María Arguedas o Ciro Alegría, de quienes él mismo se sintió deudor y admirador, no ha habido a la fecha un trabajo que se dedique exclusivamente a un análisis con mayor detenimiento sobre este vínculo.

1.2.8. Recepción crítica sobre La danza inmóvil de Manuel Scorza

1.2.8.1. Reseñas sobre la novela. Para Antonio Cornejo Polar (1983b), esta novela «se autopresenta como una novela abierta no sólo porque una de sus historias tiene varios finales posibles e igualmente verosímiles, sino, sobre todo, porque admite no menos de dos lecturas» (p. 190). Scorza ha presentado mayor inquietud en la construcción formal en esta novela, la ambigüedad narrativa de su relato es novedad dentro de su obra, generando confusión en la lectura. También, el empleo de la narración, las descripciones y los diálogos en los cuales encuentra «funciones dramáticas, líricas e irónicas» (Cornejo Polar, 1983a, p. 6). En cuanto al contenido, el crítico remarca lo siguiente: «*La guerra silenciosa*

y *La danza inmóvil* [tienen] diferencias sustanciales, existe entre todas ellas un punto en común: el horizonte político» (Cornejo Polar, 1983b, p. 190). Dicho horizonte está expuesto en la trama de los guerrilleros, en el debate que surge entre ellos para alcanzar el ideal de la felicidad: uno elige el camino de la revolución, el otro, el camino del amor. La perspectiva de lo político genera que el crítico peruano considere, en un segundo plano, el aspecto literario de la novela, porque presenta «[un] cuadro que se ambienta en un París hiperbólico representado con verdadera gracia y que merecería un desarrollo más sostenido (Cornejo Polar, 1983a, p. 6). Por el contrario, ese “cuadro” enmarca la novela en general, pues de ella se desprende una segunda trama que es la de los guerrilleros, y que, si los temas tratados ahí son el amor y la revolución, no se entienden sin la motivación literaria de la trama del escritor,

González Vigil (1983) propone tres niveles de lectura. El primero es un nivel realista (la peripecia de los guerrilleros); el segundo, uno imaginario (las situaciones amorosas en el texto); y el último, de farsa (la relación entre el novelista y su editor). «El primer nivel es tratado en forma admirable; el segundo y el tercero caen en excesos discursivos, pasajes de carga ideológica sin funcionalidad poética o narrativa (...) que tornan algo rígidas las situaciones y esquemáticos los personajes» (González Vigil, 1983, p. 16). En otras palabras, la novela evidencia el exceso de diálogos, así la narración se ausenta en varios capítulos; también, Cornejo Polar lo ha remarcado (1983ab), porque allí se comprimen el pensamiento político de los personajes acerca de la literatura, el amor y la revolución, como también lo expresa el crítico: los diálogos saturados de lirismo. En suma, el crítico destaca la publicación de la novela de Scorza, pues él escritor presenta dominio de los recursos del relato, principalmente, en lo ya señalado.

Para Peter Elmore (1983) «La problemática del escritor y de la creación de ficciones

es el tema principal de *La danza inmóvil*, que se ubica al interior de un realismo con toque de humor sarcástico y una cierta apertura hacia lo maravilloso» (p. 13). Estamos de acuerdo con Elmore al considerar esta novela sustancialmente literaria, porque, en argumento, cuestionan la producción novelística latinoamericana. Además, asegura que esta novela está conectada con otras que fueron publicadas a inicios de la década de 1980: *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Bryce Echenique y *El jardín de al lado* (1981) de Donoso. Por tanto, *La danza inmóvil* pertenece a un corpus novelístico marcado por la metaficción, pues las novelas mencionadas abordan la experiencia de escritores latinoamericanos exiliados en Europa.

Desde su punto de vista, *La danza inmóvil* no presenta verosimilitud en la construcción de personajes como en el caso de Vaca Sagrada y Marie-Claire, quien desarrolla un discurso excesivo de cursilería. Solo acredita la eficacia a la configuración del guerrillero Nicolás en su momento de naufragio y delirio. A su vez, también destaca la trama, pues esta es ambigua y compleja.

Para finalizar, no cree que esta novela funcione como una evolución en la obra de Scorza. Aunque, Scorza haya construido un personaje hiperbólico como Vaca Sagrada u otros personajes de diálogos cursis, estos funcionan, efectivamente, para burlarse de un sector de la ficción latinoamericana que prefiere evadir una narrativa social.

1.2.8.2. Artículos y ensayos sobre la novela. Años más tarde, la novela de Scorza fue objeto de estudio en algunos artículos en diferentes medios académicos: revistas, capítulos de libro, ponencias. Principalmente, estos trabajos corresponden a la crítica literaria extranjera.

Marcy Schwartz (1997) señala que París es representado como el foco cultural de la literatura latinoamericana, pues, en esta novela, se construye la imagen de un lugar donde

acuden escritores para ser artistas y publicar sus obras. Sin embargo, este espacio esconde una serie de connotaciones negativas para la creación literaria:

Scorza revela el papel de París como parte de una red comercial de centros de publicación que se apropian de la narrativa latinoamericana. La novela satiriza con desdén la dependencia de los escritores con respecto a París, exponiendo sus mecanismos de control literario (Schwartz, 1997, p. 438).

Dicho de otro modo, esta novela representa el condicionamiento al que los escritores latinoamericanos están obligados para reconsiderar determinados elementos de sus obras literarias para su publicación, siempre supervisados por editores, quienes sugieren y se inmiscuyen en el proceso creativo de los literatos. Por consiguiente, los factores políticos, económicos y culturales emiten las reglas de la publicación. En efecto, esto sucede en esta novela, ya que, en algunos capítulos intercalados, cuando el Escritor se somete a las sugerencias de Vaca Sagrada en *La Coupole*, se le menciona optar por otros temas en su novela. Compartimos con Schwartz, la idea que en *La danza inmóvil* existe una crítica contra el *boom* por la imagen comercial que se creó alrededor de sus obras y autores más representativos. Así, notamos que el Escritor decide replantear algunos puntos en su novela para componer una historia paralela en París, detallando una relación intertextual con algunas obras representativas del *boom*, porque «en su búsqueda de su contrato editorial para su novela en París, llega a aceptar los mismos factores de poder que detesta» (Schwartz, 1997, p. 440).

En suma, propone que *La danza inmóvil* desmitifica la imagen romántica de París, esa imagen idealista de la Ciudad Luz se trunca por la experiencia de la metrópoli, porque los escritores ahora viven «en un centro comercial para las negociaciones literarias» (Schwartz, 1997, p. 447). De esta manera, ocasiona una desilusión en los personajes,

quienes no pueden satisfacer sus deseos y, por ello, padecen un final dramático en sus vidas.

Melvy Portocarrero (1997) considera que *La danza inmóvil* es una novela posmoderna debido a las características formales y los temas que son abordados en el texto. En principio, entiende el arte posmoderno por «[un] arte de transición: indica el momento en que una cultura se vuelve sobre sí misma y prefiere la reflexión y el pesimismo, a la invención y la esperanza utópica» (Portocarrero, 1997, párr. 38). Es decir, el arte que se autoevalúa en su proceso de creación y reflexiona sobre sus propias estructuras, se desprende de lo colectivo para ser individual. La novela de Scorza cumple, en efecto, con esta idea de producción autorreflexiva, que nosotros entendemos como metaficción¹⁷.

La investigadora emplea conceptos para determinar las características de esta novela, que nos servirán de guía para nuestro análisis. Por ejemplo, señala que uno de los rasgos de la novela de Scorza es su estructura fragmentaria, pues la historia relatada se divide en niveles, los cuales «se organizan según temas que a su vez se unen en un todo para construir una novela posmodernista» (Portocarrero, 1997, párr. 13). Por ende, *La danza inmóvil* presenta una historia matriz (la escena en la Coupole) que pasará a un segundo plano por la presentación de dos historias paralelas que se unen en algún momento, pero que regresan a un segundo plano al retomar la ilación la escena desde donde se narran los hechos en el café parisino, esto demostraría su trama por momentos confusa y ambigua.

Asimismo, la investigadora indica que la novela desarrolla una valoración y reflexión sobre la literatura y la escritura. En este caso, el tema literario representa fundamentalmente la problemática de la literatura latinoamericana, el mundo editorial y el

¹⁷ Consultar el capítulo II de nuestro trabajo para mayor comprensión de esta categoría.

valor estético de la obra literaria. Portocarrero destaca un elemento, el cual es la manipulación de la perspectiva dentro de la novela, y que tiene relación con los cuestionamientos del personaje Vaca Sagrada al Escritor en la entrevista que ambos sostienen. A su vez, comprende que este elemento demuestra las condiciones de censura en las que se encuentra la izquierda latinoamericana que, en otras palabras, reflejan las dificultades a las que se enfrentan los escritores de izquierda para publicar sus obras en las más renombradas editoriales del extranjero. Otro punto a señalar de su artículo es la imagen de la crítica literaria: «es fuertemente juzgada por su rol, aparentemente, cuestionable. Puesto que en algunos casos otorga más valor a sus complicadas teorías que se centran en los mecanismos de producción literaria y no en la temática del texto» (Portocarrero, 1997, párr. 7). En ese sentido, *La danza inmóvil* critica ese sector de la literatura y la desfigura, casi mofándose explícitamente en la construcción de Vaca Sagrada como personaje. No es casual, ese punto de vista en la novela, porque se entiende que la crítica literaria forma parte del sistema que condiciona al escritor y su proceso de creación debido a los patrones literarios legados por el *boom*.

Por su parte, Gras (2003) encuentra que la narrativa de Scorza evoluciona en su última novela de 1983. Para la crítica española, el narrador desarrolla otros temas y estrategias narrativas en esa nueva etapa de su carrera literaria. Por ejemplo, la crítica propone al mundo editorial como uno de los temas centrales del libro; la revolución, también se proyecta como novedad, pero en un sentido más amplio, universal, a diferencia de las revueltas campesinas locales en el Perú; el amor y el erotismo forman gran parte de la novela, los personajes femeninos tienen participación privilegiada a diferencia del escaso protagonismo de Maca Albornoz o Doña Añada en sus libros anteriores.

En cuanto a los recursos, Gras destaca el empleo del doble, el cual funciona para

complejizar la identidad de los personajes: el Escritor con Santiago y Marie Claire con la desconocida que ingresa a La Coupole. La autorreferencialidad es otro recurso del escritor para cooperar con la confusión de la identidad de los personajes, recordemos que esto ya lo había utilizado en *La tumba del relámpago* con su propia figura. Otro aspecto de la novela es la polarización de los espacios narrativos: «París será la Vida, el Arte, el Amor, y la selva será la Revolución, la Acción, la Muerte» (Gras, 2003, p. 274). También, la novela otorga referencias de obras literarias y autores. A su vez, Gras asevera la presencia referencial de algunas obras latinoamericanas como el cuento «Axolotl» de Cortázar o *El recurso del método* de Carpentier en pasajes de la novela de Scorza. Por ello, no duda en lo siguiente: «Esta es, con seguridad, su obra más ‘literaria’, en el sentido de que es la que tiene un mayor contenido exclusivo de referencias exclusivamente literarias, como si tuviera una vocación casi metaliteraria» (Gras, 2003, p. 276). En efecto, esta novela presenta varios indicios para considerar su carácter metaficcional recreadas en la trama y argumento. Por último, reconoce la presencia del recurso humorístico en la novela, que trabaja en sus anteriores novelas.

Para la investigadora, esta novela genera símbolos dentro de la acción narrativa. Indica que, en resumidas cuentas, las hormigas, los árboles, las piedras, los peces y las luciérnagas aluden a un significado especial. Por ejemplo, las hormigas simbolizan el deseo sexual o el hambre desmedido; los árboles, las piedras y los peces, el amor duradero, eterno en el contexto sentimental amoroso de la novela; por último, las luciérnagas, el recuerdo del amor, de la amada, elemento que lo labora desde sus libros de poesía.

También, desarrolla con más detenimiento un tema importante de la novela, que es el del mundo literario al cual se critica.

La danza inmóvil forma parte, en alguna medida, del grueso de novelas que no sólo

se ocupan de la vertiente biográfica de los autores latinoamericanos que viven en París (más o menos exiliados) sino que también consideran y cuestionan su propia creación, producción legitimación y distribución. (Gras, 2003, p. 282)

De la cita anterior, se comprueba que *La danza inmóvil* contiene un sentido metaliterario, porque la autorreflexión de esta ficción propone pensar en cómo se desarrolla la experiencia literaria de los novelistas latinoamericanos fuera de sus países. Anteriormente, mencionamos la relación entre esta novela y algunos antecedentes que abordan este tema en cuestión (Elmore, 1983). En este aspecto, a inicios de la década del 80, la narrativa latinoamericana implementó nuevos temas que, después del auge del *boom*, se produjeron principalmente en Europa. Además, no se evidencia una mirada exterior sobre la realidad, sino que los novelistas prefieren ficcionalizar sus experiencias como productores culturales, pero no idealizándolas, sino criticándolos a causa del fenómeno editorial de los 60.

De acuerdo con ella, en *La danza inmóvil* se cuestiona al boom latinoamericano por su presencia dominante en el panorama de la literatura latinoamericana y en el mercado editorial. A su vez, esto se refuerza con la presencia de París como eje de producción cultural para los latinoamericanos, el condicionamiento del espacio y de las editoriales representadas en la novela de Scorza: «En ocasiones, estos textos cuestionan y problematizan este proceso controlador, de los que es un claro exponente de complejidad inter e intratextual de *La danza inmóvil*» (Gras, 2003, p. 283). En efecto, esto se expone en la novela desde las primeras páginas, lo cual propone que el condicionamiento se debe a la influencia del *boom*; mediante este criterio, nuevos escritores necesitan continuar su impronta narrativa: técnicas, temas, símbolos, referencias para poder ser aceptados por las editoriales extranjeras.

La investigadora española refuerza esta idea al mencionar que el *boom* tuvo como capital literaria a París. Sus integrantes residieron en esa ciudad por temporadas largas y, a la vez, obtuvieron una cantidad considerable de lectores. Para tal efecto, la trama de esta novela es desarrollada principalmente en ese espacio.

Claudia Luna (2008) entiende principalmente este texto literario de la siguiente manera:

una auténtica novela-ensayo, abre espacio para un metadiscurso constante, en que la realidad y las máscaras se alternan, cuestionando los caminos de la literatura latinoamericana, el papel del artista, su relación con el mercado editorial, la pertinencia de dicotomías como obra experimental frente a la comprometida, la problematización de los temas y estrategias narrativas. (p. 164)

La autora propone que los temas que se discuten en la novela, al considerarla como autorreflexiva, en cierto modo, necesitan debatir tópicos que abarquen a la creación literaria: la función del escritor, su experiencia, la relación con otras referencias literarias, el mundo editorial, etc. Considerarla una novela-ensayo, implica la mezcla de discursos de dos géneros opuestos, y no es la primera vez que el autor lo practicó en su narrativa, pues anteriormente lo hizo con los discursos novelísticos, cronísticos e historiográficos (Mamani, 2008ab; Espezúa, 2008); e incluso cuestionar los mismos y el indigenismo (García Pizarro, 2011; Vílchez 2007).

Jean Marie Lassus (2008) analiza específicamente un tema que, como lo indica, aparece en *La tumba del relámpago* y reaparece con mayor presencia en *La danza inmóvil*: el descubrimiento de la literatura. La obra de Manuel Scorza expone el compromiso social durante la década de 1970, en sus novelas no se hallaban referencias extratextuales a obras literarias ni lecturas de ellas. Sin embargo, la última parte de su saga andina es la

excepción, porque allí leemos una lista de títulos que estimularán a los personajes hacia una elección de conciencia y de la realidad que viven. Por consiguiente, Lassus opina que la literatura, en ese contexto, es «portadora de una ética que eleva el alma y el espíritu de los desamparados (...) ya que da acceso a las ideas que permiten cuestionar el mundo y las condiciones de vida individuales o colectivas» (Lassus, 2008, p. 71).

En el caso de la otra novela, el personaje guerrillero recuerda que se inició en la lectura de obras ficcionales con una cierta particularidad: leía historias en revistas, pero sin saber ni el título ni el autor y a escondidas de su padre. Respecto a ello, sostiene lo siguiente: «El aprendizaje de la literatura se hace, así, de manera a la vez clandestina y anónima, centrándose en el verdadero carácter literario de la obra y no en la reputación del autor» (Lassus, 2008, p. 74). Esta observación vincula el modo de formación intelectual y política del personaje con la literatura, ambas tienen que realizarse a escondidas de la autoridad. Además, la valoración de los textos leídos con el desconocimiento de la autoría contrasta con la caracterización de un personaje importante en la novela, y que tendremos en cuenta en nuestro análisis: *Vaca Sagrada*.

En última instancia, el crítico francés encuentra la permanencia de la perspectiva épica en aquella novela; esto quiere decir, que el afán por la lucha y la reivindicación de clase están presentes. No tenemos dudas de que esto se representa en el pensamiento del guerrillero Nicolás; sin embargo, no se concreta en la acción, como sí sucedía en las novelas anteriores, cuyas referencias épicas eran notoriamente plasmadas y desarrolladas en la trama y personajes (Huarag, 2008; Puccini, 1986; Schmidt, 2006).

Danielle Di Stefano (2008) analiza las dicotomías presentes en la novela, centrándose exclusivamente en el capítulo XXV. «La dicotomía amor-revolución es una contraposición dominante en la novela *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza (1983). Esta

oposición tiene su correspondencia en el bipolarismo geográfico Europa-América Latina, pero sobre todo político y existencial» (Di Stefano, 2008, p. 169). En este caso, identifica la relación entre el tema central de cada sub-historia y el espacio donde se desarrollan las acciones. No obstante, esos temas se correlacionan con otras dicotomías que se muestran a lo largo de la discusión ideológica entre los guerrilleros. Debemos aclarar que, dentro de *La danza inmóvil*, el descubrimiento de la literatura, más que un tema central, funciona como un subtema dentro del eje metaficcional.

Las dicotomías encontradas presentes en la novela son las siguientes: «vida-muerte, amor-revolución, individuo-colectividad, presente-Historia, disciplina-libertad, traición-sacrificio» (Di Stefano, 2008, p. 174). Es decir, la discusión plantea temas en torno a los argumentos o escapes que cada personaje sostiene para refutar al otro. Cuando se propone la meta de llegar a la felicidad, para Nicolás, el camino es la revolución; mientras que, para Santiago, es el amor. De pronto, Santiago cuestiona la idea de la revolución, porque conllevaría a la muerte, así que prefiere optar por la vida, que es el amor. Nicolás, por su parte, desaprueba la actitud de su camarada, porque se comporta como un traidor a los ideales revolucionarios. En ese sentido, parte de la novela de Scorza se construiría mediante oposiciones o contrarios, sobre todo los niveles narrativos donde aparecen Santiago y Nicolás, pues el tema principal del primer nivel se ajusta hacia la crítica contra la literatura latinoamericana, principalmente, la presencia del *boom*.

Huamanchuco de la Cuba (2014) analiza el espacio y los objetos representados en *La danza inmóvil*:

Los espacios que se presentan en la *histoire* de París corresponden a sitios específicos que juegan un rol de sinécdoques en la novela pintando la totalidad de la urbe a través de la sola presentación de un par de locales estratégicos, puesto que no

se dan descripciones amplias de las calles, de la ciudad, ni se hacen reflexiones directas entorno a la vida parisina. (Comentario final, párr. 1)

Las sinédoques espaciales aparecen en los objetos que los personajes consumen, como las bebidas, el champagne, el vino, los restaurantes como La Coupole o Le Papyrus que los personajes frecuentan. Estos elementos representan ese París idealizado, romántico, a falta de las descripciones que presenta la novela, mostrando el espacio glamuroso del mito que se ha tejido entorno a dicha ciudad. En el caso de los bares se muestra la contracara de lo ideal, pues estos se hallan en zonas oscuras, degradantes y marginales (como en la obra de Dostoievski): esos bares son L'Etoile d'Or y Le Palette.

Si por un lado hallamos París, del otro tenemos la Amazonía en la novela. En ese caso, apunta lo siguiente: «La *histoire* paralela de la selva amazónica funciona como contrapunto espacial, pintándolo como lugar donde hay que sobrevivir al igual que en la gran ciudad parisina» (Huamanchuco, 2014, Comentario final, párr. 1). Así es, este espacio presenta características distintas a la Ciudad Luz, y por los anhelos del Nicolás (personaje guerrillero): la hostilidad de la naturaleza y la violencia en la que se vive, contrastan sus imágenes. Por tanto, esto refuerza la idea, que los críticos de *La danza inmóvil* han resaltado de ella, que esta novela se construye de manera bipartita, bifurcada, en base de opuestos o polarizados (Di Stefano, 2008; Gras, 2003; Portocarrero, 1997).

En conclusión, *La danza inmóvil* es una novela sugerente por su carácter reflexivo sobre la literatura, lo cual detalla una evolución temática en la obra de Manuel Scorza. Como señalan las reseñas y artículos que hemos revisado, la mayoría de los críticos (Elmore, 1983; Gras, 2003; Portocarrero, 1997) concuerda en destacar su carácter reflexivo sobre la escritura de ficciones, así como su vínculo con el *boom* latinoamericano (Gras, 2003; Schwartz, 1997). Algunos de estos textos funcionan como puntos de lectura por su

brevedad; en otros casos, la propuesta de lectura ha sido de vital importancia para establecer la conexión entre la obra y el *boom*; no obstante, en este caso, han estudiado su relación con el vínculo editorial. Sin embargo, *La danza inmóvil* no ha encontrado mayor atención en un trabajo más amplio y detenido sobre otros aspectos que la vinculan al fenómeno literario llamado *boom* latinoamericano.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar la función de la metaficción en *La danza inmóvil* de Manuel Scorza.

1.3.2. Objetivos específicos

A) Analizar los elementos metaficcionales de *La danza inmóvil* desde los planteamientos de la narratología.

B) Evidenciar que *La danza inmóvil* sostiene un discurso crítico-metaficcional contra el carácter evasivo y comercial del *boom* latinoamericano.

1.4. Justificación

Hemos decidido analizar *La danza inmóvil* de Manuel Scorza, porque consideramos que esta novela ha sido poco estudiada por la crítica literaria y omitida por la crítica peruana. En este caso, nuestro trabajo de investigación propone que la novela de Scorza cuestiona al *boom* latinoamericano, por lo cual aplicaremos conceptos de la narratología y la metaficción. Con ello corroboraremos, en efecto, un nuevo interés temático por parte del autor de *Redoble por Rancas* dentro de su obra novelística, que ha estado estrechamente relacionada con el indigenismo y la denuncia social. A su vez, buscamos revalorar la narrativa scorziana, principalmente, la novela en mención, pues, durante los últimos años, un sector de la crítica literaria nacional ha resaltado la importancia del Manuel Scorza en

congresos literarios, pero en ninguno de ellos se ha analizado *La danza inmóvil*.

1.5. Hipótesis

1.5.1. Hipótesis general

En *La danza inmóvil* (1983), la metaficción tiene una función decisiva para la elaboración de una poética que cuestiona al *boom* latinoamericano por su carácter evasivo y comercial.

1.5.2. Hipótesis específicas

A) El análisis narratológico es clave para identificar la estructura y orientación metaficcional de *La danza inmóvil* (1983).

B) En *La danza inmóvil* (1983) se desarrolla un punto de vista crítico-metaficcional que cuestiona al *boom* latinoamericano.

II. MARCO TEÓRICO

2.1. Bases teóricas sobre el tema de investigación

2.1.1. *La ficción literaria*

La ficción es una actividad creativa del hombre y que ha acompañado a la literatura desde su origen. La reflexión, en torno a ellas, se evidencia desde la Antigua Grecia, puntualmente, de las poesías épica y lírica, y la filosofía (Bobes et al., 1995). En la actualidad, distintas disciplinas de las Humanidades han estudiado, discutido y replanteado este concepto, cuyas reflexiones aportan indiscutidamente a la teoría de la ficción literaria. En las siguientes páginas, revisaremos cinco categorías asociadas a este tema: la mimesis, el realismo, los mundos posibles, el pacto ficcional; en última instancia, la metaficción, la cual es indispensable para nuestro análisis.

2.1.1.1. El concepto de *mimesis*. La mimesis es la base conceptual para el estudio de la ficción. La formulación del concepto, lo hallamos en el pensamiento de Platón y Aristóteles; no obstante, desde el surgimiento del Humanismo en adelante, esta alcanzó una gran cantidad de exégetas, de tal modo que la reinterpretaron tanto académicos como escritores. En este contexto, repasaremos, sumariamente, las ideas planteadas por los filósofos griegos mencionados.

Platón esbozó la idea de la poesía (entiéndase como literatura o ficción) en sus *Diálogos* y *República*; en cada texto, propuso una interpretación distinta de ella. En primer lugar, destaca la intervención de la ficción, a través del poeta, como portadora de un mensaje trascendental de los dioses ante los hombres, tal cual era la función los oráculos. Además, asigna el valor de la poesía no por la excelencia de su técnica, sino por el estado de enajenación en que se encuentra el poeta o rapsoda, pues es producto de una

intervención divina. En segundo lugar, su apreciación cambió cuando su obra cambió a un estado de madurez intelectual con la aparición de su *República*. El filósofo griego entiende esta categoría como la imitación de la realidad (un mundo aparental), que se aleja de la idea genuina (mundo inteligible), lo que proyecta dicha imitación no es otra cosa que una imagen falsa, una mentira. Platón la amonesta mediante un carácter moral, porque maleducaría a los jóvenes en base a historias (*mythos*) repugnantes, como el incesto, el parricidio, etc. Como observa Garrido Domínguez (2011): «La poesía es condenada porque atenta contra dos de los valores básicos de dicha ciudad [platónica]: la verdad y el perfeccionamiento humano» (p.14). Por ello, en defensa de su planteamiento filosófico, los poetas deben ser expulsados de su república ideal, pues atentaban contra la moral, la educación y por difundir mentiras.

Los estudios literarios tienen una gran deuda con la *Poética* de Aristóteles¹⁸. En este libro, el autor revisa la potencialidad de mimesis en el campo literario. Así lo demuestra en muchas de sus páginas, en las cuales destaca su filiación con la literatura, sus características y su función cognoscitiva.

Para Aristóteles (2017) la esencia de la poesía (literatura) se encuentra en la ficción, es decir, la imitación de acciones humanas (*mimesis*), la composición de argumentos o fábulas. En este caso, solo considera las epopeyas, tragedias y comedias como propias del arte literario. Se puede entender que el tipo de lenguaje no condiciona lo literario. Además, afirma que la composición en verso puede situarse en una epopeya como en un libro de historia, pero la diferencia la encuentra en el contenido. Entonces, distingue el trabajo de un

¹⁸ Genette (1991) divide en dos los caminos para identificar cuándo una obra es literaria. Plantea la teoría constitutiva, que reconoce lo literario sea por medio de la ficción (basado en Aristóteles) y, por otro lado, la función poética del lenguaje (Mallarmé, Jakobson); la teoría condicionalista, expresa su interés mediante la crítica del gusto del lector, aquí se desarrolla un criterio subjetivo sobre el hecho literario.

poeta y el de un historiador: «La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (Aristóteles, 2017, p. 55). El poeta compone un argumento de hechos posibles, imaginarios, no sucedidos en la realidad, pero que son aceptados a través del efecto de verosimilitud. Por el contrario, el historiador solo se aboca a la narración de hechos fácticos y puntuales, que sucedieron en el pasado. Otro valor añadido al concepto de *mimesis* es su potencialidad cognoscitiva, porque el filósofo admite que el aprendizaje del hombre se inicia con la imitación de modo natural, como también ocurre con su intención de complacer a los demás, puesto en evidencia en el arte pictórico.

En suma, la *mimesis* se entiende como fuente esencial de la ficción literaria, sea compuesta en verso como en prosa. Además, no difiere tanto entre Platón y Aristóteles de entenderla como una imitación; sin embargo, si la analizamos en detalle, se distinguen determinadas diferencias: la imitación como una falsa reproducción de la realidad, y la ficción como imitación de acciones y posibilidades. Finalmente, la propuesta de Aristóteles reconoce en la literatura (ficción) su origen mundano y connatural del hombre; a diferencia de la intervención divina que Platón le atribuía, la cual propone al poeta como mero interceptor, mas no artífice o productor.

2.1.1.2. El realismo literario. Luego de reconocer la *mimesis* como imitación de la realidad o de acciones de personas (reales), ¿hasta qué punto una obra literaria se concibe como realista? Para reconocer los alcances de este tópico de la teoría literaria, Darío Villanueva (2004) señala, precisamente, el discernimiento que se debe hacer entre la corriente artístico-literaria, la expresión o constante en la tradición literaria¹⁹ y, por último,

¹⁹ Villanueva no brinda mayor detalle al respecto, pero se entiende que se refiere al efecto de realidad (realismo) que las obras ficcionales arrastran consigo mucho antes y después de aquella corriente del siglo XIX. «No cabe duda de que la escena que acabamos de describir es una escena realista; todos los personajes que en ella actúan nos son presentados en el medio de una realidad actual, y de una existencia viva y

el planteamiento teórico que surge en torno a él. El crítico esboza la cuestión del realismo desde su base teórica, partiendo de dos propuestas: los realismos genético y formal.

El realismo genético responde a un concepto en que la realidad se refleja fidedignamente sobre el texto literario, es decir, mediante un proceso de imitación o reproducción textual. Para tal propósito, y de acuerdo al Naturalismo y la crítica marxista, solo esto funcionaría mediante dos herramientas: la observación y la sinceridad ejercidas por el autor cuando se dispone a escribir una novela. De acuerdo con ello, la observación es un método certero para conocer de cerca la realidad, que transcribe, sin filtrar, hacia la obra literaria. La sinceridad, por su parte, responde a la posición ética que el autor asume para trasladar los referentes extratextuales de la manera más diáfana. Sin embargo, la realidad no es captada en su totalidad, pues es una empresa utópica, y culminaría en una falacia. Además, indica que la obra de arte: «siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser el de que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social» (Villanueva, 2004, p. 56). Es decir, la ficción representa una capa de la sociedad en sus obras, pero no por ello menos realista, ya que mantiene un vínculo estrecho con la sociedad que le inspira.

El realismo formal no recurre a la mimesis o descripción directa de lo real, sino que es el autor quien construye la realidad en su texto. Por eso, se destaca en él la actividad del artista como creador y la capacidad ilusoria dentro del texto literario. El artista construye una realidad textual (y artística), que nace de su imaginación, dentro de su obra, por la que exonera su relación con el mundo exterior. En su elaboración, evidentemente, recurre a una serie de técnicas o artificios del lenguaje para concretizarlo. De acuerdo a ese

cotidiana. No solo las figuras de las aldeanas, sino también la de Sancho, e incluso la de don Quijote, actúan ante nosotros como figuras vivas desprendidas del retablo de la vida española de su tiempo». (Auerbach, 2014, p. 320)

procedimiento, se forma una ilusión, un efecto de realidad del texto que el lector se encarga de experimentar mediante la decodificación de los signos. Sin embargo, esa ilusión de realidad demuestra otro problema, el del inmanentismo. ¿Se puede escapar totalmente de la realidad exterior en un texto literario? Evidentemente no, porque toda expresión artística es motivada por la realidad o el contexto que circunscribe al autor, aunque cabe aclarar que tampoco emprenderemos la búsqueda de la realidad en un texto literario.

Ambas propuestas del realismo literario se oponen debido a sus características, pero muestran cada una sus falencias para aprehender la realidad. Lo cierto es que el realismo, inserto en una obra literaria, dependerá del mismo texto cuando el lector se acerque para descifrar su contenido: cuán cerca o lejos se encuentra del mundo exterior o, en otras palabras, si la representación coincide con lo representado.

2.1.1.3. Los mundos posibles de la ficción literaria. La teoría literaria contemporánea ha abordado la propuesta de los mundos posibles para replantear el concepto de ficción en los textos literarios. Lubomir Doležel (1997ab, 1999) propone que los mundos de la ficción literaria escapan de la *mimesis* o imitación del mundo real. Por el contrario, debe considerárseles como consecuencia de la *poiesis*; es decir, el autor construye un mundo alternativo al real, originado por su imaginación y la potencialidad de ella.

Para alejar su vínculo del mundo real, el teórico checo reconoce una serie de rasgos propios de los mundos posibles de ficción: conjunto de estados posibles e incompletos, ilimitados y variados, accesibles desde el mundo real, heterogéneos, y construcción textual. Todos ellos permiten elaborar no solo una, sino varias versiones de mundo constructivista. Prioriza la función autenticadora del lenguaje para recrear mundos narrativos y, por consiguiente, otorgarles existencia a objetos, situaciones, personajes, etc. Además, quien se

encarga de ello no es otro que el narrador heterodiegético, pero cuya perspectiva sea objetiva o fiable²⁰.

El mundo ficcional se concreta en un texto constructivista, en otras palabras, a través de elementos que no se refieren a un mundo extratextual, a diferencia de los representacionales como crónicas, biografías, y entre otros tipos de textos. En algunos casos, los textos constructivistas presentan referentes del mundo real como ciudades, personas, tiempos históricos. Sin embargo, cuando migran al campo de la ficción presentan cambios, transformaciones ontológicas dentro del propio texto. «A pesar de depender del mundo externo, de imitarlo o de servirse de sus referentes, el texto literario selecciona elementos y reorganiza sus jerarquías mientras va creando su propio campo» (Harshaw, 1997, p. 137).

En suma, la teoría de los mundos posibles rechaza la teoría mimética de la ficción, pues considera que los textos ficcionales son producto de la *poiesis*. Sin embargo, como hemos mencionado, la ficción no escapa rotundamente de la realidad. Harshaw (1997) explica lo siguiente: «Los significados dentro de los textos literarios se relacionan no solo con el CR Interno... sino también con CRs Externos. Esta naturaleza bipolar de la referencia literaria es un rasgo esencial de la literatura» (p. 147). En efecto, la ficción literaria construye un mundo imaginario (con apariencia de realidad) mediante el lenguaje. Ahora bien, la voz narrativa tiene la facultad de *crear* entidades, porque el mundo externo puede influir sobre aquel. De esa manera, los textos ficcionales mantienen su independencia semántica frente a lo real.

2.1.1.4. El pacto ficcional. El pacto ficcional consiste en suspender la incredulidad (*epojé*) del lector frente al texto literario. Por tanto, aquel debe asumir que lo leído es

²⁰ El autor se refiere, en este caso, a la narración autodiegética.

verosímil, pues encuentra cierta coincidencia entre los elementos del mundo extratextual e intratextual; en otras palabras, la comunicación entre –lo que B. Harshaw (1997) llamó– Campo de referencia externo e interno. Asimismo, esto es un punto de exégesis al texto literario, no habría modo de lectura en este si antes de leer una novela el lector dijera: «No, no hay manera de creer esto, pues de antemano sé que todo esto es mentira». Es debido a mencionar, que el pacto ficcional es reforzado por la ilusión que muestra el texto a causa de los referentes representados. Umberto Eco (1996) señala lo siguiente: «Tal es, en el fondo, el encanto de toda narración, ya sea verbal o visual: nos enciende dentro de las fronteras de un mundo y nos induce, de alguna manera, a tomarlo en serio» (pp. 87-88). El teórico italiano conceptualiza la intención del pacto ficcional, esta manera de entender la ficción es un rasgo de la narrativa decimonónica. A su vez, en que el lector, es conducido por el narrador por el mundo ficcional sin presentar fracturas ontológicas o cuestionar la ficción. Por el contrario, el siglo XX evidencia autores u obras que replantearon, efectivamente, el pacto ficcional, para reflexionar, entre otros aspectos, la relación entre ficción y realidad: la metaficción.

2.1.2. *La metaficción literaria*

La metaficción ha sido practicada con mayor frecuencia en la narración literaria y sus mayores logros estéticos los encontramos en la novela. Sus primeras apariciones están en el *Quijote* de Cervantes (Quesada Gómez, 2009) o en Unamuno y Pirandello (Martínez Bonati, 2001). A partir de mitad del siglo XX en adelante, una considerable producción de metanovelas, o narraciones con escarceos de ella, aparecieron en las literaturas europea y norteamericana. Los escritores encontraron un nuevo camino para relatar historias en base a su experiencia de creadores, el punto de vista reflexivo sobre la ficción se convirtió en

motivo de *poiesis* dentro de las novelas en lugar de académicos ensayos. La teoría literaria contemporánea no ha sido displicente al caso, su trabajo ha desarrollado una serie de reflexiones y comentarios en libros, acápites y artículos. En relación con este tema, revisaremos, en esta sección, las definiciones de metaficción propuestas por teóricos y críticos literarios en distintos textos.

2.1.2.1. Lubomir Doležel. El teórico checo identifica la metaficción como parte de la evolución literaria del siglo XX por su manera de subvertir las normas narrativas. En su ensayo «Mímesis y mundos posibles», la describe con las siguientes palabras:

En la narrativa autorreveladora (*metaficción*), el acto autentificador es traicionado al ser *desnudado*. Todos los procedimientos elaboradores de la ficción, en particular el proceso de autentificación, se llevan a cabo abiertamente como convenciones literarias. Generar efectos estéticos mediante la revelación de los fundamentos ocultos de la literatura es una manifestación radical de su poder. (Doležel, 1997a, p. 92)

La autentificación es una fuerza ilocutiva que el narrador de un relato crea y describe en un mundo posible de ficción, pues posee la autoridad pragmática para hacerlo (1997b). Entonces, hallamos explícitamente el proceso y componentes de creación ficcional a nivel discursivo en la narración metaficcional. Por eso, la llama *autorreveladora*, por lo cual el lector tendrá atención de ello durante la lectura. Todo relato (en este caso una novela) que refiera sobre su proceso de creación será, pues, de interés estético para la metaficción.

Doležel (1999) enfatiza: «La metaficción posmodernista... pone al descubierto no solo el acto de creación del mundo sino todos los actos y actividades de la comunicación literaria, la lectura, la interpretación, el comentario, la crítica, la intertextualidad» (p.232). Mediante el carácter autorrevelador, extiende su radio de alcance para no solo centrarse en

lo formal, sino en el plano extratextual y pragmático. Cabe indicar que estas actividades, relacionadas al mundo literario, –al ser referidas en una narración ficcional– forman parte del interés temático metaficcional. En ese sentido, entendemos que este tipo de ficción explora aquellos procesos semióticos que los escritores y lectores experimentan con la literatura, y plasmadas en un texto novelístico.

2.1.2.2. Inger Christensen, Linda Hutcheon, Patricia Waugh. Catalina Quesada Gómez (2009) repasa una serie de definiciones propuestas por algunos teóricos interesados entusiastamente en este tema. Por ejemplo, la metaficción se evidencia en el plano del contenido, es decir, en el aspecto temático ficcional o vivencial del escritor: «Se considera metaficción aquella ficción cuyo principal objetivo es exasperar la visión de la experiencia del novelista mediante la explotación del proceso constructivo» (Christensen, 1981, como se cita en Quesada Gómez, 2009, p. 45). En ese aspecto, las metanovelas relatan la conocida historia del novelista en su proceso de escritura o búsqueda de experiencias para insertarlas a la ficción²¹ y que, por el contrario, no se centran en el aspecto formal.

También, otro punto interesante sobre este concepto lo encontramos en las siguientes líneas:

La metaficción, como ahora se llama, es ficción sobre ficción, esto es, ficción que se incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa o lingüística. *Narcisista* –el adjetivo elegido aquí para designar este autoconocimiento textual– no es despectivo, sino más bien descriptivo y sugestivo, como la lectura irónica-alegórica del mito de Narciso. (Hutcheon, 1984, como se cita en Quesada Gómez, 2009, p. 44)

²¹ Por este criterio, es debido mencionar las novelas *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso, *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza, *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, entre otras más.

Esta definición es relevante para comprender la esencia de esta categoría literaria. En ese sentido, observamos que la propuesta anterior se relaciona con el punto de vista de Doležel (1997a), porque ambos consideran que la metaficción es autorreveladora de su condición ficcional y, sobre todo, autorreferencial, porque alude a sí misma. Por consecuencia, la ilusión que elabora el relato y la inmersión del lector se desestabilizan por los comentarios y avisos que informan al receptor que está leyendo, íntegramente, una ficción: una novela.

Por otra parte, «es autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto [al] plantear interrogantes sobre la relación entre realidad y ficción» (Waugh, 1984, como se citó en Quesada Gómez, 2009, p. 40). Por ejemplo, la narrativa tradicional construye un mundo posible (Doležel, 1999) o un campo de referencia interno (Harshaw, 1997) estable debido a su estructura y lógica inalterables, contruidos – dependiendo de la narración– mediante de niveles diegéticos (Genette, 1998).

Sin embargo, la metaficción altera las fronteras, las líneas divisorias de esos niveles que se organizan sobre su propia lógica espacio-temporal. En otras palabras, para un nivel intradiegético, el nivel metadiegético es ficción (si el narrador intradiegético relata una historia, un cuento, el argumento de una novela, por ejemplo), lo cual indica que el nivel antecesor es *real*²². El efecto causante es generar una ambigüedad ontológica dentro del relato, al quebrar las fronteras, la ficción logra sugerir la ficcionalización de la realidad y la realización de la ficción²³. En síntesis, toda metaficción tiene el propósito de crear una

²² Es preciso mencionar que los lectores conocemos de antemano que toda obra ficcional (novela, cuento, teatro, epopeya, etc.) es producto de la imaginación o de la experiencia humana, pero que evidencia una transformación al ser representado en un sistema literario: «las entidades del mundo real tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea» (Doležel, 1999, p. 43).

²³ Preciso es el ejemplo que ocurre en la segunda parte del *Quijote*, cuando Sansón Carrasco le informa al Caballero de la Triste Figura que es personaje de una novela llamada *El ingenioso hidalgo don Quijote de La*

ficción para indicar su carácter ficcional (Dolezel, 1999).

2.1.2.3. David Lodge. La definición propuesta por él resume lo que hemos revisado líneas arriba: «La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición» (Lodge, 2017, p. 287). Es debido resaltar la asociación de este concepto, exclusivamente, con el género narrativo y sus especies novela y cuento, que, en todo caso, son los más atinados para su explicación²⁴. Además, advierte en sus líneas que la producción de obras metaficcionales se ha incrementado a lo largo de los años, a tal punto de ser vista por algunos escritores como «síntoma de una cultura literaria decadente y narcisista»; mientras que, por su parte, la defiende porque «no es tanto una escapatoria o coartada (...) es más bien una preocupación central y una fuente de inspiración» (Lodge, 2017, pp. 288-289).

Otro elemento que subraya es el carácter crítico presente en el discurso del relato. «Los escritores metaficcionales tienen el astuto hábito de integrar la posible crítica dentro de sus textos y así convertirla en ficción» (Lodge, 2017, p. 289). El discurso crítico (hacia las costumbres, la sociedad, la religión, etc.) se halla en la vasta tradición narrativa, pero, en este caso, entendemos que se refiere a la crítica literaria incorporada en el relato metaficcional, pues pertenece al concepto de literatura. Por ende, la metaficción se interesa por ejercer la crítica literaria en las narraciones ficcionales, incluso que es una tribuna para que los escritores esbocen sus criterios y conceptos de ficción, novela y literatura, y cuestionar el rol de las instituciones académicas, la crítica literaria o el *statu quo* ficcional.

Mancha. También podríamos mencionar *Niebla*, cuando se da el encuentro entre Augusto Pérez y Miguel de Unamuno, momento en que el filósofo español le confiesa al primero que él es un personaje de la novela que está escribiendo en ese momento.

²⁴ Sin embargo, esta práctica se encuentra en otros géneros literarios como el dramático, por ejemplo, *Seis personajes en busca de autor* (1925) del italiano Luigi Pirandello.

Por último, este tipo de ficción literaria ha legado destacadas obras a partir de la aparición de la novela magna de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605-1615). En el siglo XVIII, *Jacques, el Fatalista* del ilustrado Denis Diderot incluye al *lector* de la novela como protagonista. Por su parte, Herman Melville publicó *Bartleby, el escribiente* (1853), una novela muy singular en que el personaje se rebela contra su autor. Durante el siglo XX, la metaficción literaria incrementará su producción, encontramos, por ejemplo, *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, *Seis personajes en busca de autor* (1925) del dramaturgo Luigi Pirandello; a mitad de siglo en adelante, *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges, *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov, *El hipogeo secreto* (1968) del mexicano Salvador Elizondo, *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino, *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso, *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa. En los últimos años, apareció una trilogía dedicada a la experiencia ficcional: *La parte inventada* (2014), *La parte soñada* (2017), *La parte recordada* (2019) del argentino Rodrigo Fresán. Lo mencionado anteriormente, solo es una ajustada lista de obras que abordan el tema en mención, por lo que ese *corpus* no concluye allí.

En suma, estos comentarios y definiciones revisados nos aclaran este concepto propuesto en la teoría y la crítica literarias. Entendemos dos modos de abordar la metaficción: desde el plano del contenido y el plano formal. En lo segundo, se detalla una retórica para el análisis de las obras metaficcionales (metanovelas) o metaliterarias, técnicas o recursos literarios recurrentes en ellas. «Por eso, a la de metalepsis se le puede unir otras, como la citada *dénudation* del hacer explícito aquello de lo que en textos no se suele hablar, la del repliegue sobre sí de texto y discurso» y, a su vez, «la insinuación de la potencial ficcionalidad del mundo que suponemos externo a la ficción» (Quesada Gómez, 2009, pp.

25-26). En otras palabras, la aplicación de la autorreferencialidad y la autoconciencia, por el cual el lector sea advertido que se encuentra ante una obra ficcional; con ello también, la ejecución de una estructura lúdica, el recurso metaléptico y la experimentación técnica, que procuren correr el velo del pacto ficcional. Retomando el primer punto, el contenido aborda la ficción como tema central, pero en variadas directrices: la escritura de ficciones, la relación entre la ficción y la realidad, la experiencia literaria, el rol del escritor, la crítica literaria dentro de la ficción, la lectura de ficciones, entre otras más. Entendemos la metaficción como un tipo de ficción o una técnica que explora y explota la ficción en su mayor competitividad dentro del plano narrativo, y como una muestra del más fructífero proceso literario del siglo XX.

2.1.3. Metaficción y posmodernidad

La posmodernidad en sí es un concepto que ha generado polémica, controversia y confusión en los círculos académicos. Entre tanto, encontramos posturas disímiles como la de Jurgen. Habermas (2010), quien la rechaza pues considera que la Modernidad aún no ha llegado a su fin, entonces, no podría hablarse de una nueva fase histórica con tal nombre; por el contrario, Fredric Jameson (1999) la sitúa a partir de la segunda posguerra en adelante, coincidiendo con el capitalismo tardío. Aunque, no es preciso ahondar en el tema, por lo pronto la identificamos como la «descomposición de los grandes Relatos» (Lyotard 1987, p. 36); es decir, un fenómeno cultural en que aquellos discursos totalizantes carecen de validez dentro de las sociedades posindustriales.

Entendiéndola como tal, esta genera una multiplicidad estética en el campo de la ficción literaria. En primera instancia, se menciona el reconocimiento que la ficción posmoderna reacciona contra el elitismo o la seriedad de las vanguardias literarias, o alto modernismo, difuminando las fronteras entre la cultura alta y la de masas para

reconciliarlas en la ficción²⁵, y transgrediendo los discursos narrativos oficiales mediante «la parodia posmodernista [que] es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora de reconocer la historia (...) de las representaciones» (Hutcheon, 1993, p. 188). Sin embargo, más allá de su valor deconstructivo, Fredric Jameson (1999) advierte las consecuencias que el empleo excesivo de ella ha ocasionado en el arte contemporáneo: «más aún significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado» (p. 22). El problema subrayado por el teórico Jameson denuesta la carente originalidad que la poética posmoderna ha conseguido; es decir, el arte se ha convertido en solo mera imitación y sin proponer un nuevo rumbo estético.

Este teórico estadounidense señala, a continuación, su estimación respecto a la ficción posmoderna:

En las debilitadas producciones del postmodernismo la personificación estética de esos procesos [de reproducción] a menudo tiende a desplazarse, de manera más cómoda, hacia una mera representación temática del contenido: en otras palabras, a narrativas acerca de los procesos de reproducción que incluyen cámaras, videos, grabadoras, en resumen, toda la tecnología de la producción y reproducción del simulacro. (Jameson, 1986, como se cita en Yúdice, 1989, p. 114)

Esta cita, en otras palabras, recuerda la incomodidad del crítico ante la no originalidad artística de las últimas décadas del siglo XX; sin embargo, relaciona la producción metaficcional con la posmodernidad. El objetivo es mostrar/tematizar el proceso de reproducción ficcional textual, es decir, desarrollar una ruta autorreferencial.

²⁵ Ejemplos propicios los hallamos en el éxito de las novelas policiales, novelas melodramáticas y, sobre todo, en *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, entre otros.

Además, desestimamos que la metaficción se haya convertido en una «debilitada» literatura; por el contrario, aquella ha demostrado diversas maneras de abordar el tema de la ficción desde el *Quijote* a *Si una noche de invierno un viajero*, solo por mencionar dos destacados ejemplos.

En el caso de la narrativa latinoamericana, los ecos de la literatura posmoderna han calado en algunos autores y obras sin duda. Sabemos la complejidad que acompaña al concepto y más aún si la relacionamos al contexto latinoamericano, pero recordemos que aquella literatura forma parte de la globalización, cuyo aterrizaje se evidencia en nuestra región. Alfonso de Toro (1990) arguye que esto sí es posible, pues la literatura latinoamericana, a diferencia de los estratos sociales, económicos y políticos, se ha sumado a la modernidad artística a partir del Modernismo al *boom* de los años 60. En dicha situación, no sería incongruente pensar que nuestras letras también hayan asimilado, paralelamente, un fenómeno global como el posmoderno en el nivel artístico.

García Bedoya (1993) sustituye el nombre posmodernidad por posvanguardia, porque el concepto lo aplica al campo de la ficción literaria. Su postura reconoce que aquella «implica la afirmación de un nuevo lenguaje narrativo» (García Bedoya, 1993, p. 8), es decir, la incorporación de nuevos elementos, que anteriormente quedaron excluidos, de la novela vanguardista. Es así, que la cultura de masas mantiene un diálogo con la ficción narrativa, retorna la preocupación por la legibilidad de la trama y reaparece la novela histórica. Ante ello, el crítico advierte que «el rumbo general del posvanguardismo implica una reivindicación de ciertos rasgos del código narrativo realista, sin por ello abandonar algunas de las conquistas vanguardistas» (García Bedoya, 1993, p. 9).

En el terreno de la narrativa latinoamericana, el alto vanguardismo coincide con la aparición del *boom*, cuyas obras demostraron la mayor elaboración de estructuras y formas

de componer una trama. Posterior a ello, las nuevas generaciones de novelistas mostraron rechazo o continuación a la poética del *boom*. En otras palabras, los autores retornaron a la linealidad del relato, el contenido social de denuncia, el diálogo con la cultura de masas y, por otro lado, continuaron con la experimentación (Shaw, 1998). A ese momento narrativo, la crítica lo ha bautizado como el *postboom* de la novela latinoamericana, que inicia a mediados de la década de 1970, para señalar a un conjunto de nuevos escritores, los cuales incluyen a la evolución literaria de creadores ya consagrados como Vargas Llosa, García Márquez, entre otros.

También, José Luis de la Puente (1999), refiere que, a partir de la década de 1970, los autores expandieron sus intereses creativos hacia temas no tratados por la generación anterior. Por ello, surge la narrativa autoconsciente (metaficción), nostálgica, paródica e intertextual, erótica, histórica y marginal. De aquellas, nos interesa resaltar la narrativa autoconsciente o metaficcional que coincide con la apertura de una ficción posvanguardia o posmoderna en la novela latinoamericana. No solo De la Puente observa esta literatura como parte de dicho periodo, sino Alfonso de Toro propone a *Rayuela* de Cortázar como la iniciadora de la narrativa metadiscursiva²⁶.

En suma, la posmodernidad es un fenómeno cultural de las sociedades posindustriales que se evidencia a lo largo de la mitad del siglo XX a nuestros días, y que no queda exenta aún de debate. Por los motivos señalados anteriormente, la literatura posmoderna ha sido recibida por la ficción latinoamericana, como parte de la globalización y la experiencia cultural directa o indirecta de nuestros narradores. Como coinciden De la

²⁶ No es el lugar para discutir si tal o cual novela es o no es, o si inicia o no, este tipo de ficción. En este caso, la novela de Julio Cortázar podría formar parte del corpus de la metaficción literaria hispanoamericana mas no la iniciadora, pues Catalina Quesada (2009) ha señalado que los orígenes de este tipo de narrativa residen en la obra de Macedonio Fernández, *Una novela que empieza* (1941).

Puente (1999), De Toro (1900) y Jameson (1999), la metaficción es una narrativa que se inscribe a la actividad literaria de la posmodernidad. En el caso latinoamericano, se manifiesta con notoria presencia a partir de la década de 1970, después del *boom*. Aunque el corpus literario no sea vasto, han surgido autores consagrados que han incursionado en ella con obras destacadas como Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Salvador Elizondo, entre otros más.

III. MÉTODO

3.1. Tipo de investigación

El tipo de investigación que realizamos es no experimental, porque no hemos manipulado deliberadamente las variables. El alcance es exploratorio de acuerdo a la identificación de las partes metaficcionales según el análisis narratológico que evaluamos. Además, el estudio correspondiente interpreta la función metaficcional que expone nuestra hipótesis general. En consecuencia, nuestra investigación genera un enfoque cualitativo.

3.2. Ámbito temporal y espacial

De acuerdo a las citas extraídas de *La danza inmóvil*, el ámbito espacial se encuentra, principalmente, en la ciudad de París (niveles diegéticos e metadieético) y la Amazonía (nivel metadieético), que corresponden a las tres tramas desarrolladas en la novela. El ámbito temporal es delimitado por el tiempo de la entrevista entre los personajes de la trama central, la relación amorosa entre Santiago y Marie-Claire, y las dos semanas en que Nicolás viaja sobre una balsa, escapando de prisión.

3.3. Variables

- **Variable independiente:** metaficción. Se entiende la metaficción como una narrativa literaria que desarrolla, esboza y cuestiona la ficción dentro de ella misma. Además, esta emplea una serie de recursos formales (autorreferencia, autoconciencia, metalepsis, intertextualidad, etc.) para ocasionar su propia reflexión.

- **Variable dependiente:** *La danza inmóvil*. Última novela de Manuel Scorza, publicada en 1983 por Plaza y Janés en España.

VARIABLES	DIMENSIÓN	INDICADORES
Metaficción	Autorreferencia.	- Cuestiona la ficción y demás elementos inmersos en ella.
<i>La danza inmóvil</i>	Metanovela	- Discute la imagen del <i>boom</i> latinoamericano. - Referencias al mundo editorial y la crítica literaria.

3.4. Población y muestra

La población corresponde a la edición príncipe de *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza. Hemos extraído, a modo de muestra, las citas pertinentes de las tramas del Escritor, Nicolás y Santiago para corroborar la hipótesis general en nuestro análisis. Sin embargo, no podemos precisar el tamaño de la muestra a causa de que nuestro enfoque es cualitativo y no cuantitativo.

3.5. Instrumentos

Los instrumentos que utilizaremos en nuestro trabajo de investigación son los

siguientes: la obra novelística de Manuel Scorza, principalmente *La danza inmóvil*; textos de teoría y crítica literarias, estudios sobre la narrativa de Scorza y, por último, útiles de escritorio para el acopio de información pertinente para nuestro análisis.

3.6. Procedimientos

Primero, hemos consultado la obra narrativa de Manuel Scorza, de ella analizaremos su última novela *La danza inmóvil*. Segundo, decidimos trabajar el tema de la metaficción, porque el texto literario refiere constantemente a la literatura como tópico en debate. Tercero, revisamos y consultamos la bibliografía de la novela y su autor. Seguidamente, consultamos libros de teoría literaria que nos sean de utilidad y, a su vez, separamos las citas bibliográficas necesarias para nuestro trabajo. Por último, debemos analizar y redactar nuestra investigación.

3.7. Análisis de datos

3.7.1. Configuración narratológica y metaficcional de La danza inmóvil

En el presente acápite, analizaremos la novela en mención desde la narratología y su relación con la metaficción. Por ello, aplicaremos los conceptos de autor implícito, fábula, trama, narrador y niveles diegéticos, espacio y tiempo. Cabe resaltar, que nuestra interpretación no compete en desarticular la novela en todas sus partes para hallar el sentido global del texto, sino desarticularla de acuerdo a la orientación metaficcional que dicha novela sugiere.

3.7.1.1. El autor implícito. El autor implícito es una presencia textual, mayormente abstracta, responsable de la enunciación en un texto ficcional, pero no debe ser confundido con el autor real. En ocasiones, ambos coinciden ideológicamente o, por el contrario, difieren su punto de vista, porque un autor real elabora distintos autores implícitos (García

Bedoya, 2019). Por su parte, Valles Calatrava y Álamo Felices (2002) refieren dos tipos de autor implícito: el representado, cuya presencia es explícita, y el no representado o implícito.

En esta novela, el autor implícito muestra su identidad en el paratexto del capítulo XIX («Momentáneo fracaso de mis ambiciones»). El deíctico *mis* delata, efectivamente, la presencia textual explícita y representada de esta entidad, por lo que hallamos una correspondencia entre el autor implícito y el personaje central de la trama del Escritor. Además, esa parte del relato ubica al lector en la escena en que el Escritor negocia la publicación de su novela y se encuentra a la espera de la aprobación de sus acompañantes: «Vaca Sagrada no terminaba de demoler mi relato sobre la fuga de un guerrillero que escapa por un río amazónico» (Scorza, 1983, p. 135).

La identificación, entre el autor implícito y el personaje de su novela, contribuye a la configuración metaficcional del texto literario, porque la intención del primero es concisa: el autor implícito representa su experiencia como novelista latinoamericano y las dificultades que atraviesa ante el mercado editorial internacional en un texto ficcional. A su vez, esto se fundamenta en un marco referencial ligado a la actividad literaria de nuestra región a partir de la eclosión del *boom* hispanoamericano. Además, como ha señalado Ángel Rama (1979), este hecho detalla el camino de la profesionalización del escritor latinoamericano, tantas veces ansiado desde el Modernismo. Por tanto, no es casualidad que el autor implícito haya contextualizado la trama central de su novela en La Coupole²⁷, un conocido restorán parisino donde acudían distintas personalidades de la época. No olvidemos que París y Barcelona se convirtieron en las residencias de varios narradores

²⁷ Una referencia dentro de la ficción latinoamericana la encontramos en el epígrafe inicial de *Cambio de piel*: «El Narrador termina de narrar una noche de setiembre en La Coupole y decide emplear el apollillado recurso del epígrafe». (Fuentes, 1968, p. 9)

hispanohablantes a partir de la década de 1960 en adelante²⁸.

La intención de mostrar esos referentes funciona a modo de pretexto para que el autor implícito elabore una fábula que muestre al lector lo que se encuentra detrás de la publicación de un libro: las negociaciones, acuerdos y desacuerdos entre escritores, editores y agentes literarios. En ese caso, estamos de acuerdo con Melvy Portocarrero (1997) cuando arguye que en la novela de Manuel Scorza dicha experiencia no queda exenta de la desilusión del novelista de izquierda al ser marginado por su posición política. Asimismo, la escena del restorán teje una fábula y trama metaficcional para elaborar una poética de la ficción y cuestionar la narrativa del *boom*.

En pocas palabras, la lectura metaficcional de este texto inicia en la autorreferencia del autor implícito, pues su presencia es representada al identificarse como protagonista de su propia novela en el paratexto del capítulo XIX. También, encontramos la función pragmática del autor implícito representado, porque pretende develar un lado oculto al lector: la negociación con las editoriales.

A. *El autor implícito y Manuel Scorza.* El autor implícito y el autor real logran coincidir, ideológicamente, en algunos casos. Como sucede en *La danza inmóvil*, el autor implícito se identifica con el protagonista de su novela, un escritor peruano radicado en París, y cuya referencia se acerca al autor real. No es la primera vez que Scorza recurre a la autoficción para expresar su punto de vista. Por ejemplo, el paratexto intitulado «Noticia»²⁹, texto inicial de *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el Invisible*,

²⁸ Como antecedentes en la ficción latinoamericana encontramos la novela de Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), que nos relata desde las primeras páginas el afán de Martín por llegar a París y convertirse en escritor a finales de los años 60. También, la novela de José Donoso, *El jardín de al lado* (1981), allí encontramos a Julio Méndez, escritor chileno, quien busca la publicación de una novela en España.

²⁹ Según Lassus (1989), la tercera novela de la saga, *El jinete insomne*, llevaría el paratexto Noticia firmado por M. S., pero el autor no lo incluyó en la edición final.

confirma su presencia textual, pues están firmadas con las iniciales M. S. Además, el autor real se involucra como uno de los personajes de *La tumba del relámpago* en los capítulos finales.

A mitad del siglo XX, un sector de los escritores peruanos mostró su compromiso político no solo en la militancia partidaria, sino en sus obras literarias, como es el caso del autor de *Las imprecaciones*. Consciente de su rol intelectual, Scorza evidenció interés por desentrañar la hirviente realidad de su tiempo desde sus inicios como poeta y posteriormente en su ciclo novelístico: *La guerra silenciosa*. Parte de su quehacer literario –como la de otros colegas de su generación– encuentra sus cimientos en las palabras del filósofo francés Jean-Paul Sartre (1969), muy influyente a inicios de la segunda posguerra, cuando sostiene que el escritor «no tiene modo alguno de evadirse [porque] su época está hecha para él y él está hecho para ella» (p. 10). Entonces, se entiende por qué su vida estuvo comprometida con la problemática social de su tiempo y, de esta manera, entenderse los temas y motivos de su obra. Además, resulta importante ubicar al autor en su contexto de producción: la década de 1970. Para entonces, los autores de la Nueva Narrativa publicaron sus obras más representativas, el famoso *boom* de la novela había encontrado su final sea por motivos políticos o personales, pero dejaron un importante legado en la próxima generación. Aunque, la ficción latinoamericana pasaba por un momento de transición por aquellos años, aparecieron nuevos autores que quisieron regresar a los referentes y formas narrativas anteriores al *boom*: el regionalismo, la linealidad del relato, la ficción social; otros, proponer nuevas narrativas como la metaficción, la inclusión de elementos de la cultura de masas o retomar el experimentalismo narrativo.

La postura de Scorza respecto a la ficción latinoamericana la encontramos en las declaraciones que brindó en entrevistas y su ensayo *Literatura: primer territorio libre de*

América, texto de poca popularidad a diferencia de sus novelas³⁰. Su punto de vista literario, parte de la posición política que debe asumir el escritor frente a la realidad para no presentar evasión ni alienación. Por el contrario, «Los escritores han cumplido, cumplen y cumplirán un papel decisivo en las transformaciones sociales» (*Dos novelistas se confiesan*, 1972, p. 59). Este comentario nos acerca al autor para entender su obra literaria y por qué su rechazo contra los escritores cuyas narrativas omiten las situaciones históricas, éticas y sociales de su tiempo.

Scorza consideraba que el *boom* era muestra de una literatura ajena al terreno político, un conjunto de ficciones reaccionarias a toda literatura externa a la ciudad. Manuel Scorza declaró lo siguiente al crítico Tomás Escajadillo (1984):

Hasta la aparición del *boom*, por ejemplo, la novela en América era pastoril, y el escritor tenía derecho a abordar cualquier aspecto de la realidad. Llega el *boom* y dice: ‘No existe ninguna posibilidad de existir si no la novela urbana, nuestra novela’. Y eso era olvidar que en América Latina había otras situaciones que no son parte de la burguesía, y que además son el 80 o 90 por ciento de la población». (p. 103)

En esas líneas, expresa su inconformidad con el círculo de poder creado alrededor de un grupo de autores que brindaron a la ficción latinoamericana un nuevo rumbo durante los años 60 (pensemos en las novelas de Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar). Por aquel entonces, y ya la historia de la literatura lo ha demostrado, los nuevos autores rechazan la tradición artística anterior, por eso el regionalismo, e incluso el indigenismo, fueron

³⁰ El ensayo fue publicado póstumamente en *San Marcos*, 25(2), pp. 11-50. La primera noticia de este texto lo encontramos en la primera edición española de *El cantar de Agapito Robles* (1978). Monte Ávila. La información acerca de la obra completa del novelista peruano aparece en las páginas previas al texto ficcional, y anuncia su futura publicación y del poema «Exaltación de Túpac Amaru», que fue publicada con el título *Balada de los pobres. Cantar de Túpac Amaru* por Sinco Editores en 2018.

prácticamente rechazados. También, esa declaración explica la afinidad literaria de Scorza por autores como Ciro Alegría, José María Arguedas, y más allá de nuestras fronteras con Miguel A. Asturias y Alejo Carpentier.

Sin embargo, el tema de los autores hispanoamericanos fue comentado por Scorza en su momento:

Coincido con Ángel Rama cuando denuncia a los escritores del ‘boom’ –el más exclusivo y caros de los clubes de promoción literaria– como detentadores de un poder que supera largamente el impacto de la propia obra. Estos nuevos ‘mandarines’ de la inteligencia ejercen un poder invisible pero efectivo: ejercen la promoción o el silencio. (*Dos novelistas se confiesan*, 1972, p. 61)

En efecto, Scorza se muestra disconforme con la sobrevaloración recaída en los autores del *boom*, incluso del elitismo que se ha formado en torno a ellos para promocionarse entre sí mismo y obviar a otros colegas por motivos que ya hemos señalado. Solo así se entiende el porqué del rechazo literario y político de otros autores en la década siguiente.

No es desconocida la enemistad entre el autor de *Redoble por Rancas* y la crítica nacional a inicios de su carrera novelística. Tampoco dudó en declarar fuertemente contra los críticos: «Exceptuando algunos verdaderos críticos en Latinoamérica la crítica necesita, en mi opinión, abandonar el estadio de las simpatías y antipatías personales... El mejor camino para desaparecer como creador sería escribir para los críticos» (*Dos novelistas se confiesan*, 1972, p. 61). Su posición enfatiza que la crítica literaria de su tiempo se guía más por afinidades personales que por las literarias y, sin embargo, ese punto de vista parte de su propia experiencia. De todos modos, la incomodidad del autor se mantuvo hasta el final de sus días cuando declaró: «Hasta hoy la crítica (por los menos la crítica

hispanoamericana) no ha hecho mucho por demostrar que es imparcial» (Forgues, 1983, p. 11).

Para Scorza, la literatura latinoamericana era la primera ideología pensada de acuerdo a nuestra realidad a diferencia de las ideologías políticas. Por eso, plantea la siguiente idea en su mencionado ensayo: «El arte nace de una sociedad y no hay ubicación posible para una teoría de la literatura sin referencia a la realidad histórica» (Scorza, 2006, p. 49). Con estas palabras, no cabe duda que su propuesta literaria apunta hacia el realismo, pero un realismo que solo los más destacados autores han podido lograr de acuerdo a su talento y origen de clase no privilegiada. Es así, que reconoce a Rubén Darío, José Martí, César Vallejo, Pablo Neruda, entre otros, como las fuentes paradigmáticas de nuestra literatura. Además, es consciente del gran aporte narrativo de Carpentier y Borges, mientras que del *boom* rechaza la concepción del escritor profesional a causa de que trabajan para la burguesía, y en ese aspecto menciona enfáticamente a Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa.

En *La danza inmóvil*, el autor implícito y el autor real coinciden ideológicamente, porque ambos escritores priorizan el realismo social respecto a lo novelístico. El autor implícito escribe una novela en que él mismo es protagonista y ofrece el argumento de una novela social para una posible publicación en una editorial parisina. Manuel Scorza, como hemos leído, es un autor cuya obra estrecha lazos con la novela social y política. Por estas razones, consideramos que ambos autores no deben ser disociados, pues sus perfiles coinciden como literatos. De acuerdo con David Lodge (2017), la metaficción propone un discurso crítico-literario en el campo de la narrativa. Es así que, en esta novela, el autor real/autor implícito elabora una poética de la ficción para cuestionar al *boom*, y que analizaremos con mayor detenimiento más adelante.

3.7.1.2. La fábula. Mike Bal (1985) define la fábula como «una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan» (p. 13). Es decir, una serie de acciones y acontecimientos resumidos en una fábula o historia (diégesis), pero que resaltan el orden lógico y cronológico de su presentación.

La novela de Scorza contiene tres fábulas o diégesis, esto se debe a su unidad temática y la participación de los respectivos personajes en cada una de ellas. La primera narra el dilema de un escritor peruano en París. A su vez, este se reúne con un editor francés y el director de Ediciones «Nuevo Mundo», Feliciano Díaz, conocido en esta fábula como Vaca Sagrada. El motivo de la reunión es conocer detalladamente la novela que el escritor propone para su publicación. La entrevista no prospera por las constantes negativas e impedimentos. De pronto, aparece una mujer en el restorán, se acerca para saludarlos, sobre todo al peruano, ya que lo reconoce como literato (primer reconocimiento) y como su ex pareja (segundo reconocimiento). Al final, aquel niega conocerla y abandona la reunión.

Siguiendo a Dolezel (1999) y Lodge (2017), reconocemos la construcción de una fábula metaficcional en *La danza inmóvil*. Para empezar, abordemos a los personajes: un escritor, un editor y un agente-crítico literario. Todos pertenecen a la actividad literaria y, con ello, propone a la ficción la experiencia de un escritor cuya intención es publicar su novela de orientación política y que, en el fondo, problematiza la ficción literaria con sus comentarios. Finalmente, leemos, desde el inicio de la novela, las preguntas que para sí se plantea el protagonista: «¿Qué hacer? ¿Proponer al Editor mi novela sobre el Descubrimiento de Europa?» (Scorza, 1983, p. 6) y más adelante «Con qué historia engolosinar al Editor» (Scorza, 1983, p. 135).

La segunda y tercera fábulas narran concretamente «un contrapunto entre un

guerrillero y un ex guerrillero. Desde otro punto de vista, un conflicto entre dos hombres que deben optar entre el Amor y la Revolución» (Scorza, 1983, p. 17). Por una parte, Nicolás Centenario escapa de la prisión de El Sepa para vengarse de Bódar, un agente encubierto que ha delatado a la guerrilla. Sobre una barca, el fugitivo naufraga por un río, el hambre y la sed le provocan alucinaciones, recuerdos de sus amigos y Francesca, de quien se enamoró en París antes de iniciar la guerra de guerrillas. Por último, la lluvia nocturna atrae luciérnagas que lo circundan, los agentes del puesto de control lo descubren y lo apresan. Centenario es llevado a prisión una vez más, donde el capitán Basurco ordena su ejecución amarrado a un árbol. Por otra parte, Santiago es un militante de izquierda que se alista para regresar al Perú mediante la guerrilla. Una tarde, mientras caminaba por las calles parisinas, conoció a Marie Claire, de quien inmediatamente se sintió atraído. Ambos inician una relación amorosa e intensa. La vida en común los motiva a vivir juntos en el apartamento de él, pasean por París, hablan de libros, visitan museos. Más adelante, Santiago menciona una decisión importante, abandona la guerrilla y se la anuncia a su camarada Nicolás Centenario. Luego de contárselo a su pareja, ella decide abandonarlo; entonces, entre el arrepentimiento y el desasosiego, Santiago se suicida arrojándose al río Sena.

Si analizamos independientemente las fábulas de Nicolás y Santiago, de la primera, no podríamos hallar su sentido metaficcional, porque aquellas se encuentran en la controversia: amor y revolución. Estamos de acuerdo con Gras Miravet (2003) cuando considera que, en esta novela, Scorza «yuxtapone el tema de la revolución con el de la novela urbana cosmopolita» (p. 283). La inclusión de esas historias corresponde al antagonismo entre la novela social-comprometida y la novela urbana-evasiva, y que son temas discutidos en la historia del escritor. Por eso, solo se evidencia un vínculo

metaficcional de ellas si aceptamos su subordinación a la primera fábula.

A. **La fábula y los actantes.** La fábula depende de la serie de acciones que cometen los actores o actantes en el plano discursivo. Los actantes son agentes que cumplen una función de acuerdo a las acciones ejercidas, mas no por su manera de pensar, asunto que lo distingue de los personajes. Según A. Greimas –como lo recuerdan Beristáin (1997) y Bal (1985), el esquema actancial se divide en seis agentes: sujeto, objeto, destinador (dador), destinatario, adyuvante y oponente.

La fábula del Escritor se reduce, en pocas palabras, a la acción de *querer publicar una novela política*. De acuerdo a la función actancial, la matriz de esta diégesis se construye de la siguiente manera:

Editor y Vaca Sagada (*dador*) → Novela publicada (*objeto*) → Posibles lectores
(*destinatario*)

↑

Escritor (*adyuvante*) → Escritor (*sujeto*) ← Editor y Vaca Sagrada (*oponentes*)

El Escritor funciona como sujeto, porque de acuerdo a su deseo, la fábula es organizada. El objeto de deseo consiste en que su novela sobre la guerrilla sea publicada. Para lograrlo, cumple el rol de adyuvante, pues su aclaración de que en su novela las acciones, también transcurren en París, persuadirían a sus interlocutores para publicarle. Sin embargo, el Editor y Vaca Sagrada funcionan como oponentes, porque no aprueban la posibilidad de publicar literatura política en su editorial, Vaca Sagrada tampoco estima que un latinoamericano escriba una novela sobre la Ciudad Luz con la calidad de Balzac o Proust. Otra función de estos actuantes es la de dadores, porque de ellos dependerá, como ya sabemos, la publicación, mas no prospera. De manera que los posibles lectores serían los destinatarios del objeto si llegara a las librerías. Por último, la decisión de abandonar la

reunión causa la imposibilidad de realización del deseo y, en consecuencia, el sujeto «probable futura estrella de Ediciones Universo, moriría inédito» (Scorza, 1983, p. 5).

La matriz expuesta demuestra que los actantes se desenvuelven en el campo literario. Asimismo, esto se corrobora debido al deseo de publicar una novela, el argumento y contraargumento para publicarla, generando momentos de tensión entre el sujeto y sus oponentes; incluso, se entiende –hasta cierto punto– la enemistad entre creadores y críticos. Por ende, la composición actancial de esta fábula cumple con la orientación metaficcional, pues este tipo de novelas representa la experiencia de los escritores mientras negocian la publicación de sus textos.

3.7.1.3.La trama. A diferencia de la fábula, la trama se establece mediante lo estético e imaginativo del autor. En este caso, los acontecimientos son representados lógico y temporalmente en desorden, como enfatizan respectivamente Beristáin (1997) y García Bedoya (2019).

La danza inmóvil presenta 33 capítulos y, de acuerdo con cada fábula, la distribución su distribución queda del siguiente modo

Trama del Escritor (TE): capítulos I, III, XIX, XX, XXI, XXXII, XXXIII.

Trama de Nicolás Centenario (TNC): capítulos II, IV, VI, XVIII, XI, XIII, XV, XVII, XXII, XXIV, XXV, XXXI.

Trama de Santiago (TS): capítulos V, VII, IX, X, XII, XIV, XVI, XVIII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX.

La distribución de los capítulos forma un entramado intercalado a lo largo de la novela. *La danza inmóvil* empieza con la TE, que es el relato marco o diégesis. Posteriormente, se intercalan las TNC y TS, que pertenecen a niveles metadieгéticos, esto no desmerece la importancia de estas, porque complementan el sentido metaficcional del

entramado y del contenido.

La trama del escritor carece de narratividad, pues prioriza los diálogos que dominan la escena de la entrevista en el restorán. En cada capítulo correspondiente, el narrador recurre a determinadas analepsis externas para informar por qué Vaca Sagrada y el novelista no son amigos (capítulo I), una visita a un acuario parisino (capítulo III) y una anécdota de su experiencia en México (capítulo XIX). La trama de Nicolás presenta mayor narratividad que la anterior. Además, está compuesta de evocaciones del pasado, que explican la situación de sufrimiento en que se encuentra el personaje fugitivo. Aun así, los saltos al pasado no impiden que la narración se torne circular. La trama de Santiago destaca por su fluidez y dinamismo en sus pasajes poéticos. Las analepsis detallan anécdotas de mofa e ironía: el encuentro con su camarada boliviano (capítulo X), el descubrimiento de la literatura (capítulo XVI), y la anécdota del amigo escultor (capítulo XVIII). A diferencia de la trama de Centenario, la primera y la tercera describen una narración lineal.

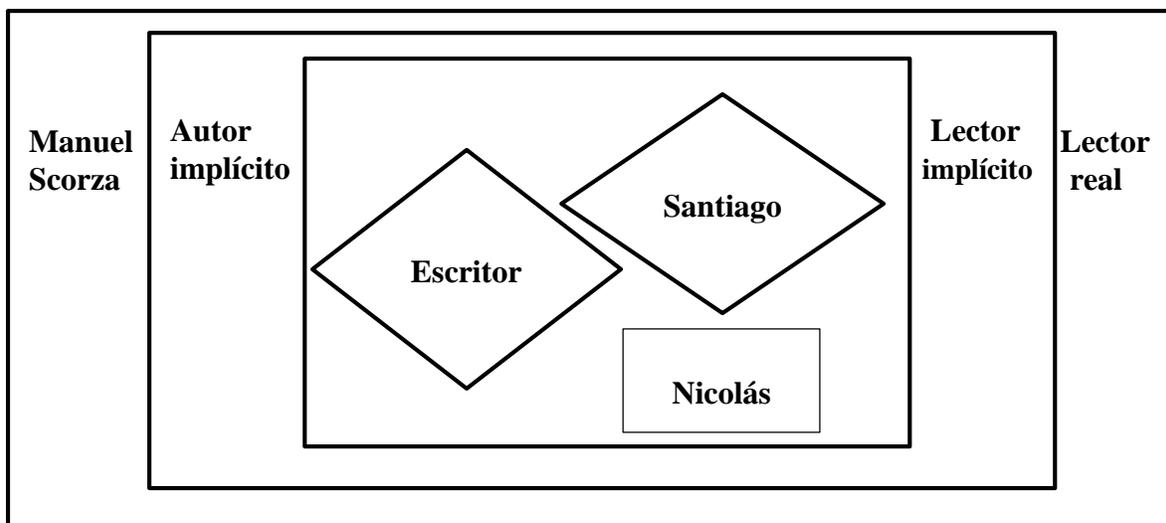
Como señala D. Shaw (1998), los autores del *boom* se apartaron de la narrativa decimonónica para generar la experimentación del relato. De acuerdo con esto, *La danza inmóvil* se caracteriza por componer un entramado complejo, las tramas intercaladas en cierto momento se unen para crear una ilusión ambigua entre el novelista y uno de sus personajes: Santiago.

El capítulo I termina con el interés del Editor por saber más de la novela del guerrillero Nicolás. Así que, le pide que le cuente más detalles. Entonces, el capítulo II inicia con el capitán Basurco amedrentando a Nicolás, quien ha sido recapturado tras fugarse de prisión; no obstante, mediante una analepsis la narración, vuelve al tiempo en que él huyó del Sepa e inicia su fuga. En el capítulo III, regresamos a la trama del escritor, quien espera comentarios alentadores, pero sus acompañantes muestran desinterés. Sin

embargo, la presencia de una mujer hermosa capta la atención del protagonista, lo distrae y le produce un deseo apasionado sobre ella. El capítulo IV presenta la fuga de Nicolás y un sin número de recuerdos que contrastan con su miserable presente; en esas circunstancias, la trama se intercala entre el Escritor y Nicolás. A partir del capítulo V, el entramado inicia una maniobra compleja en la organización de estas: la mujer desconocida no es otra que la que distrajo al Escritor cuando relataba su novela: «Al llegar a las dalias escarlatas circundada por el halo de las dalias violetas, perfilada por el delicado resplandor de las dalias anaranjadas, volví a ver a la desconocida de La Coupole» (Scorza, 1983, p. 41). En este capítulo, el novelista reconoce a la mujer del restorán, y le habla de Salvador Allende para sorprenderla. Ella se identifica con el nombre de Marie Claire; él, con el de Santiago. Como resultado de esta organización en la trama, hasta el capítulo IX, los capítulos impares le corresponden a la trama del Escritor; los pares, a la del guerrillero Nicolás, pero esto se invierte a partir del capítulo X. Por lo pronto, evidenciamos una maniobra lúdica que confunde la identidad del novelista con la del otro guerrillero, Santiago, que más adelante dispone de una maniobra característica de la metaficción: la metalepsis.

Figura 1

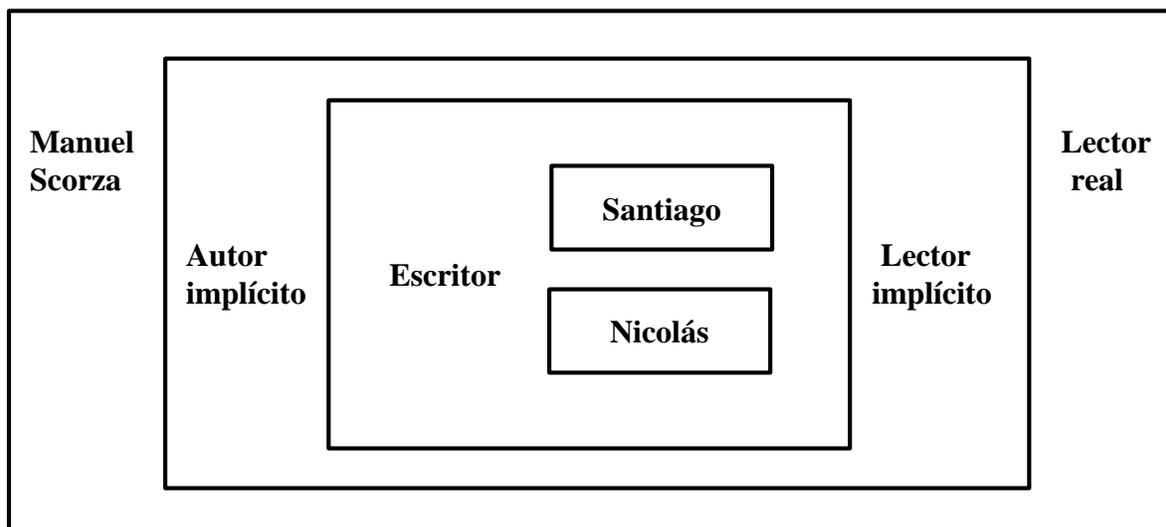
Entramado desde el capítulo I al XVIII



En el capítulo XIX («Momentáneo fracaso de mis intenciones»), la organización del entramado muestra una alteración lógica, que es el develamiento de la trampa ilusoria a la que el autor ha propuesto al lector. En esa parte de la novela, asistimos, una vez más, a la conversación entre el Escritor, Vaca Sagrada y el Editor en el restorán parisino. Por tanto, ni la entrevista ha terminado ni el novelista es Santiago, quien empezó una relación con Marie Claire capítulos atrás. Ese capítulo V, inicia la contraparte del guerrillero Nicolás, es decir, ese contrapunto donde aparece un ex guerrillero que abandona la revolución por el amor de una mujer. A causa de esa abrupta metalepsis, el lector real fracasa en el pacto ficcional, pues ahora es consciente de que lo que lee son dos novelas.

Figura 2

Entramado del capítulo XIX al XXXIII



No obstante, más aún la ambigüedad llega al extremo en los capítulos finales de la novela. En el XXXII («En vez de Marie Claire aparece Marie Claire»), el título dispone por sí misma confusión. Aquí, el autor implícito reescribe el capítulo III, porque vuelve a presentar a una mujer hermosa que llama su atención mientras discutía con Vaca Sagrada y recibía comentarios del Editor. Aunque, la mujer es presentada como Marie Claire, hija del

Editor, y ella reconoce al Escritor como un literato famoso, después cambia su identidad por la de Marie Claire, el personaje, con el siguiente indicio: «¿No es usted...?» (Scorza, 1983, p. 236). Es decir, lo reconoce como Santiago, pero el novelista se niega y se va. Pero en el capítulo XXXIII («Pero también pudo ocurrir que...») el autor implícito intenta rescribir el final. Una vez más, presenta, en principio, a la mujer desconocida como Mlle. Saint Jean, la agente de prensa de la editorial. Sin embargo, cambia inmediatamente de identidad ante los ojos del Escritor, le dice: «– ¡Santiago!, por fin te vuelvo a ver –susurró–: ¡Si supieras cuánto te he buscado!» (Scorza, 1983, p. 238). En efecto, estas metalepsis revelan el carácter ficcional del mundo en el que también vive el Escritor, porque es evidentemente un personaje de la novela que narra la experiencia literaria. También, el recurso de la autorreferencia confirma esta idea cuando hablemos del autor implícito. En el capítulo XXXII, luego de escuchar el argumento de su novela, la historia de Nicolás Centenario, Vaca Sagrada pregunta: «– volviendo a los suyos, ¿cómo se titula el libro?», el Escritor responde: «– La Danza Inmóvil» (Scorza, 1983, p. 232). El título de la novela del Escritor, coincide con el paratexto de la novela de Scorza, así engloba ficcionalmente a las entidades sin distinción alguna; mientras, Nicolás y Francesca, Santiago y Marie Claire, entre otros, son personajes de una misma novela, el autor (el novelista en el restorán), también está inmerso en ella, aunque en un nivel distinto.

En suma, la construcción de la fábula y la trama de *La danza inmóvil* nos permite considerar que esta novela tiene una configuración metaficcional. Tanto en el desarrollo de la fábula, principalmente la del Escritor, así como en el entramado, cuyos recursos narrativos apuntan al visualizar lo ficcional de la obra y desmoronar esas diferencias diegéticas entre las tramas, pues las tres se detallan en el campo de la ficción sin distinción.

A su vez, cuando el lector se entera que el título de la novela del Escritor coincide con la novela en análisis. Por tanto, esto comprueba la complejidad de esta obra, puntualizándose más en el entramado, cuya elaboración laberíntica, ambigua y casi paródica, muestra un discreto rechazo a la narrativa del *boom*.

3.7.1.4. El narrador y los niveles diegéticos. El narrador es una entidad ficcional encargada de relatar los acontecimientos de una historia. G. Genette (1989) clasifica tres tipos de narradores: el heterodiegético, el autodiegético y el homodiegético, También, el acto de narrar implica el nivel diegético en que se haya el narrador, es decir, el lugar de su enunciación: extradiegético (fuera de la diégesis) e intradiegético (dentro de la diégesis). En el caso del nivel, metadiegético debe considerársele como un subnivel, que surge a partir de un nivel primario.

En la trama del Escritor, encontramos dos tipos de narradores. El primero, es un heterodiegético-extradiegético: «A Jean Pierre le urgía el alivio de un *Stuyvesant* pero el frenesí de *La Coupole*, ese día, le negaba la más mínima tregua. Suspiró. Nunca cumpliría su sueño: cenar en cualquiera de sus mesas» (Scorza, 1983, p. 133). La función de este narrador consiste en describir lo que ocurre en el restorán parisino, mientras el Escritor y sus acompañantes discuten la posible publicación de su novela. El segundo, es un autodiegético-intradiegético, porque él mismo protagonista nos relata la historia desde su llegada al restorán parisino: «Únicamente tres posibilidades me quedaban y las tres me deprimían. ¿Qué hacer?» (Scorza, 1983, p. 6); asimismo, su retiro del lugar: «Miré con rencor su belleza irremediable... Me levanté y me fui» (Scorza, 1983, p. 239). A su vez, este narrador subordina las acciones por la escena de la entrevista e intercala los diálogos con comentarios o pensamientos, que sólo el lector puede enterarse: «– Desgraciadamente Malraux está muerto –respondí. ‘Y desgraciadamente tú estás vivo’, pensé» (Scorza, 1983,

p. 231).

Idéntico caso sucede en la trama del personaje Santiago, esta presenta un narrador heterodiegético-extradiegético: «Santiago sabía que el compañero, el correo que iba a llegar en el *Air France* proveniente de Lima, desembarcaría sin equipaje de la mano» (Scorza, 1983, p. 73). Sin embargo, la fábula es relatada generalmente por Santiago, en otras palabras, un narrador autodiegético-intradiegético, quien nos aproxima a la intimidad y sentimientos de la pareja: «Y con destreza de bailarina, que yo no sospechaba, porque sus senos eran opulentos, y su cuerpo no era rígido, alada trazó los jeroglíficos de un ballet cuyo significado me entorpecía la belleza de la danza» (Scorza, 1983, p. 109).

En el caso de la trama del guerrillero, la voz narrativa corresponde a un narrador heterodiegético-extradiegético: «Nicolás Centenario se estremece, la oscuridad lo protege, con la barreta que Orejas disimuló en una canasta de ropa sucia rompe el candado del calabozo de castigo» (Scorza, 1983, p. 29). También, leemos, en otras partes de la trama, a un narrador heterodiegético-extradiegético que reproduce, en su discurso, las palabras de sus personajes como en el siguiente caso: «El comandante Nicolás Centenario, el guerrillero Nicolás Centenario, mira la mirada del mayor Basurco, mayor ya no, capitán Basurco nomás, so cojudo, por tu culpa perdí el ascenso, mira la mirada del capitán Basurco...» (Scorza, 1983, p. 19). En otras situaciones, las intervenciones de los personajes, particularmente Nicolás, presentan marcas (comillas) para diferenciarlas de la voz del narrador: «Besó la mano de Francesca: ‘Mis respetos, señora’. Volteó hacia Nicolás: ‘Vuelvo a felicitarlo, señor. Tiene una esposa envidiable’» (Scorza, 1983, p. 116). A este tipo de discurso, recurre el narrador cuando el guerrillero rememora su estadía en París, entre otros recuerdos de carácter nostálgico, cuando escapa en una balsa.

En resumen, *La danza inmóvil* desarrolla dos tipos de narradores que oscilan,

principalmente, entre el heterodiegético-extradiegético y el autodiegético-intradiegético. Por un lado, las tramas del Escritor y Santiago comparten estos dos tipos de narradores; la participación de un narrador autodiegético-intradiegético funciona en ambas partes como conexión diegética, pues, a primera lectura, el entramado sugiere que forman la misma trama, pero, posteriormente, reconocemos, mediante metalepsis, que son distintas. De manera que, contribuye a la construcción metaficcional en esta novela³¹. Sin embargo, el recurso del narrador heterodiegético en las tramas del novelista y el guerrillero, no comparten identidad alguna.

3.7.1.5.El espacio. Los acontecimientos de esta novela transcurren, mayormente, en tres espacios claramente marcados: el restorán La Coupole, la ciudad de París y la Amazonía.

La primera trama se desarrolla en el interior de un restorán parisino: La Coupole, donde un escritor peruano se reúne con un editor francés y un crítico-editor llamado: Feliciano Díaz (Vaca Sagrada). Este espacio se caracteriza por reunir a destacadas personalidades políticas: «Poco antes de las *Poire Belle Hélène*, el ex vicepresidente [estadounidense] se levantó. Instantáneamente seis de los doce lo rodearon; así amurallado, lo escoltaron hacia los urinarios» (Scorza, 1983, p. 8); hombres de ciencia: «Tres premios Nobel, dos de medicina, uno de física, terminaban de almorzar inadvertidos, y nadie reconoció tampoco a Jacques Monod» (Scorza, 1983, p. 14) psicoanalistas y escritores: «Del bar salieron Isaura Verón, Salomón Resnik, Ana Taquini y Manuel Scorza» (Scorza, 1983, p. 14). Además, se destaca el consumo de bebidas alcohólicas y comidas exclusivas como *sancerre*, agua Vittel, truffe sous la cendre, erizo de mar y lenguado a la parrilla (Scorza, 1983, p. 15). La compra de estos u otros alimentos designa el éxito del artista, el

³¹ Ver el acápite donde analizamos la trama.

narrador anticipa lo siguiente: «La sofisticación de los platos o la rebajada calidad de los vinos, y hasta las maneras con que el Editor los solicita, prefiguran el veredicto del Comité de Lectura» (Scorza, 1983, p. 15).

En cada capítulo correspondiente a dicha trama, el narrador nos describe lo que sucede alrededor de los personajes. La descripción ocupa las primeras páginas y luego retoma la escena del diálogo. La caracterización del espacio mantiene un lazo semántico con el nombre del restorán: «La Coupole constituye la localización esencial de la novela, la cúpula que corona el éxito editorial y erótico del escritor» (Gras Miravet, 2003, p. 264). Es por ello, que a ese lugar llegan profesionales de éxito y el consumo de bebidas y comidas, que pueden definir la carrera de un escritor. Sin embargo, la opulencia del lugar contrasta con el deseo y destino del escritor, porque se le niega la publicación de su novela. Tal como advierte antes de la reunión, la fama del personaje solo quedaría relegada al anonimato.

Los espacios París y la Amazonía han sido relacionados por la crítica con las dicotomías vida/muerte, amor/revolución, civilización/barbarie (Gras Miravet, 2003; Luna, 2008). Las acciones desarrolladas y decisiones desempeñadas por sus protagonistas contribuyen a la formación de cada uno de esos tópicos que se relacionan al espacio. Por ejemplo, Santiago se queda en París para vivir la plenitud de la vida junto a Marie Claire. Con quien, además, conversa de literatura o visita museos; mientras que, Nicolás viaja a la Amazonía para iniciar la revolución, sacrifica su felicidad personal por una colectiva en donde todos puedan ser felices y sin injusticia.

En la trama de Santiago, hallamos dos momentos descriptivos del espacio en el capítulo XXX. El primer nos indica lo siguiente:

Miro la sala: vacía. Voy al dormitorio: vacío; entro a la cocina: vacía; recorro el Boulevard: vacío; la busco en los restaurantes que frecuentábamos: vacíos; recorro

el Jardin des Plantes: vacío; paso las tardes en la Biblioteca Nacional: vacía; me embargo en el *L'Etoile d'Or*: vacía; me mezclo con la muchedumbre del Louvre: vacío. (Scorza, 1983, p. 215)

Para Marcy Schwartz (1997), esta descripción de los lugares funciona para derribar el mito parisino impuesto en el imaginario latinoamericano. Dado el caso de Santiago, quien decidió quedarse en la Ciudad Luz junto a su amada, descubre la vaciedad de los lugares en que, anteriormente, había sentido la plenitud de la vida. Como se lee en la cita, empieza desde un espacio cerrado, como es el departamento donde vive, a los exteriores de la calle y demás sitios.

Al finalizar dicho capítulo, tenemos la siguiente descripción: «... miró otra vez las aguas sucias del Sena, saltó sobre la baranda del puente Sully, arrastrado por las corrientes turbias su cuerpo se hundió, flotó, se hundió» (Scorza, 1983, p. 220). En efecto, palabras como *sucias* y *turbias* describen no solo al famoso río parisino, sino que describen, en el fondo, la conciencia y el estado de ánimo del personaje. Para esa parte de la novela, el personaje ha sido abandonado por Marie Claire, siente culpa por sus compañeros muertos en la guerrilla y no encuentra mejor salida que el suicidio.

Por otra parte, similar situación acontece en la trama de Nicolás debido a las pocas descripciones del espacio donde transcurren las acciones, pero significativas para su configuración ficcional. «¡Allí está el árbol rugoso de la tangarana!, árbol mediano, diez metros a lo más, por dentro es como esponja, en sus alvéolos habitan hormigas carniceras, las tangaranas» (Scorza, 1983, p. 19). En esta situación, el narrador describe el árbol al cual será amarrado Nicolás para que sea devorado, la extensión y los pequeños habitantes son muestra de un espacio agreste y violento. Más adelante, cuando Nicolás escapa de la prisión, se enfrenta a una naturaleza inhóspita, porque debe huir, discretamente, en una

balsa por las aguas del río Urubamba:

En diciembre los ríos de la selva se hinchan infranqueables. Por el centro de las aguas barrosas los troncos avanzan mortales. Un gigantesco ramal de huacapú roza la balsa, huacapú, árbol maldito, pesa como acero y por eso avanza bajo agua, invisible, el huacapú tumba embarcaciones grandes, lanchas de coroneles, cómo no va a tumbar la balsita de un huevón, se río apenado (Scorza, 1983, p. 30).

En esta descripción, encontramos el desenvolvimiento de la naturaleza como un obstáculo para el protagonista. Se enfatiza, en la fortaleza del tronco del huacapú, que es el principal enemigo para escapar, esta idea es reforzada cuando el narrador destaca la fuerza con que derrumba la balsa de los coroneles.

En resumen, como señala Huamanchuco de la Cuba (2014), *La danza inmóvil* no presenta extensas descripciones de los lugares frecuentados por sus personajes, pues el narrador prefiere emplear, estratégicamente, la sinécdoque para construir un espacio (París) en su totalidad. Por ello, esta idea resalta, sobre todo en la trama del escritor, debido a la presencia de destacadas personalidades del mundo intelectual y los objetos de consumo. En el caso del París de Santiago, la descripción de la ciudad se encuentra condicionada por el estado de ánimo del personaje. Puntualmente, los espacios cerrados y abiertos son percibidos por su vacío emocional, el río no es la excepción cuando se le distingue turbio. No es coincidencia que la descripción de estos se desarrolla a partir de la ruptura de los amantes. En última instancia, la selva no es descrita, ampliamente, porque el narrador solo se sitúa en partes específicas para denotar su peligrosidad que, en función de la trama, es un obstáculo para que Nicolás escape del control policial.

3.7.1.6.El tiempo. La temporalidad de *La danza inmóvil* varía según la trama. Hemos mencionado, anteriormente, que, en cada una de ellas, el tiempo indica alteraciones

debido a las analepsis que contextualizan al lector por qué el novelista siente miedo de que Vaca Sagrada le rechace su novela. Así, como nos enteramos por qué Nicolás ahora su estadía en París; en el caso de Santiago funcionan para recordar anécdotas hilarantes de su pasado.

La primera trama tiene una duración reducida, es la más desafiante en el plano global de *La danza inmóvil*. En el capítulo I, el protagonista llega al restorán parisino para entrevistarse con el Editor y Vaca Sagrada, mas no tardan en llegar. El narrador se detiene en la descripción del interior de local, antes de la llegada de aquellos. Además, cuando los tres se reúnen en una mesa, se acerca uno de los mozos para hacer los pedidos. El novelista pide *truffe sous la cendre*, el mozo responde: «La truffe demora veinticinco minutos...» (Scorza, 1983, p. 15). Luego de su retiro, inicia la escena de los personajes en diálogo en que el tiempo es dilatado, porque el autor implícito incrusta los capítulos de la novela correspondiente a la guerrilla. Sin embargo, los capítulos que corresponden a la escena del restorán inician con pausas descriptivas, por lo que el tiempo sigue dilatado. Entre la serie de capítulos I, III, XIX, XX, XXI, XXXII³², el mozo no ha regresado con el plato de comida pedido por el escritor, esto sugiere que toda la escena dura menos de esos veinticinco minutos.

En la segunda trama, el tiempo de la historia se reduce a la relación amorosa entre Santiago y Marie Claire. Sin embargo, debido a la intensidad pasional con que experimentan su amor, el tiempo queda postergado. Por ejemplo, el protagonista menciona lo siguiente en el inicio del capítulo IX: «No salimos del dormitorio durante días» (Scorza, 1983, p. 65). De manera que, el tiempo de la historia no queda definido, incluso ni en el

³² No mencionamos el capítulo XXXIII, porque está construido como una reelaboración del capítulo XXXII, cuyos cambios no afectan la duración de la trama.

final del romance.

La última trama propone el tiempo circular, el relato inicia cuando el capitán Basurco ordena amarrar a Nicolás al árbol de la tangara, porque se había escapado de la prisión anteriormente: «Nicolás Centenario se estremece: él conoce el árbol, él sabe que cuando lo golpean su tronco, al instante, por entre sus resquicios naturales, listas para el ataque, brotan millares de hormigas...» (Scorza, 1983, p. 19). Entre los capítulos IV al XXXI, correspondientes a la trama, Nicolás escapa de prisión ayudado por Orejas, cerca de medianoche, su fuga en barca tiene una duración de dieciséis días. Mientras navega, recuerda algunos pasajes de su vida antes de la guerrilla. Cuando se encuentra cerca de evadir la última torre de control, unas luciérnagas le rodean, por lo cual es descubierto por las autoridades, quienes lo regresan a prisión. El último capítulo de esta trama, cierra el círculo temporal cuando Basurco ordena atarlo en el árbol la tangarana: «¡Alto! ordena el mayor Basurco, ¡amárrenlo de espaldas, a este le quiero ver la cara!, manos sudorosas lo atan al tronco rugoso y blancuzco». (Scorza, 1983, p. 224)

En resumen, la novela de Scorza difiere en su manera de abordar el tiempo en cada una de sus tramas. La primera trama, mantiene un tiempo reducido, pues su narrativa se ubica en segundo plano, porque la construcción de la escena de la reunión prioriza las ideas o puntos de vista de los personajes para elaborar una poética de la narrativa latinoamericana. La segunda trama, omite el conocimiento preciso del tiempo, ya que se relaciona con el estado sentimental de los personajes, ellos solo viven pensando en su romance. El tiempo circular de la tercera trama, esconde un sentido político, porque metaforiza el fracaso de la guerrilla (todo intento de reforma o revolución falla), así como el autor real (Manuel Scorza) lo había desarrollado años atrás en *La guerra silenciosa*. Por último, ese recurso temporal remite, discretamente, las deudas literarias con la Nueva

Narrativa, principalmente con Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier (Puccini, 1986).

3.7.2. *Propuesta de lectura*

Proponemos leer *La danza inmóvil* de Manuel Scorza como una poética de la ficción que cuestiona al *boom* hispanoamericano. Desde el punto de vista del autor implícito, la narrativa del *boom* se muestra evasiva de los problemas sociales de su tiempo y es asociada a la banalización comercial del libro. Para corroborar nuestra hipótesis analizaremos los puntos de vista del autor implícito, a través de la máscara de los personajes: Vaca Sagrada y el Escritor. También, analizaremos el lazo intertextual entre las tramas de Nicolás y Santiago, y las novelas *Cien años de soledad* y *Rayuela*. Por último, estableceremos una relación semántica entre el mundo editorial, la crítica literaria, Vaca Sagrada y el *boom*.

3.7.2.1. Una poética a modo de diálogo. La novela inicia cuando un novelista peruano, luego de pasar la noche con la secretaria de su posible editor, llega a La Coupole para entrevistarse con aquel y Feliciano Díaz, conocido con el apelativo de Vaca Sagrada. Antes de la llegada de estos, el novelista piensa cuál de los argumentos de sus novelas proponerles para su publicación.

¿Qué hacer? ¿Proponer al Editor mi novela sobre el Descubrimiento de Europa?
 ¿Contarle el argumento de mi relato sobre la Condesa? ¿Sugerir la historia del guerrillero que amarrado al árbol de la tangarana rememora su existencia mientras lo devoran vivo las hormigas? ¿Inventar algo alrededor de Pent? (Scorza, 1983, p. 6)

Reunidos los tres personajes alrededor de una mesa, el novelista peruano relata el argumento de la novela del guerrillero Nicolás, enfatiza en la manera de morir de su

personaje y Díaz reacciona sarcásticamente:

Se los tragó la selva» –cortó Vaca Sagrada, citando malvadamente el célebre final de *La Vorágine*, con la cual los «novelistas urbanos» pretenden sepultar sin apelación otras novelas en América Latina. (Scorza, 1983, p. 17)

Como recuerda Ángel Rama (1979), la popularidad de los novelistas del *boom* se benefició de las nuevas estrategias del *marketing*, la publicidad y el periodismo. La sentencia del agente literario es aprovechada por el autor implícito para expresar su indignación por la imagen de poder con que un grupo de escritores han eclipsado a otros colegas que difieren política o estéticamente. En ese caso, la ciudad es vista como un polo de atracción por los nuevos narradores del 60, por lo que otras literaturas como la regionalista, de referente externo a los espacios cosmopolitas, son rechazadas por pasatistas. Los ejemplos más cercanos a este conflicto literario lo encontramos en la polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar en 1969³³, la encendida opinión de Manuel Scorza contra el *boom*³⁴ y el ensayo de Vargas Llosa sobre el autor de *Yawar fiesta*³⁵. Además, las novelas *La ciudad y los perros* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Rayuela* (1963) demuestran el alejamiento del referente regional por una narrativa de orientación urbana y experimental en su estructura.

Relacionado al punto de vista anterior, el personaje Feliciano Díaz, también Vaca

³³ La posición de J. M. Arguedas forma parte de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: «Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar solo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones para leer *Rayuela*. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio» (Arguedas, 2013, p. 27).

³⁴ Ver el acápite El Autor Implícito y el Autor Real ubicado en el capítulo anterior.

³⁵ Vargas Llosa (2019) concluye el apartado dedicado a la polémica entre el escritor peruano y argentino con las siguientes palabras: «Arguedas expresó sobretodo sentimientos y emociones, y Cortázar, quien transparentemente llevó la razón, no hizo más que recordar que los escritores deben ser juzgados por lo que escriben y no por otra cosa» (p. 53). Para nuestro novelista la valoración de un escritor solo debe ocupar su obra literaria, cuyo valor no debe mezclarse con la posición política de aquel. Por otra parte, el punto de vista manejado en ese ensayo expresa su desapego a la inspiración social y política del indigenismo.

Sagrada, añade lo siguiente:

Los lectores de la literatura latinoamericana viven en los pantanos del error. Incluso los creadores, los garcía márquez, los carpentier, los borges, los vargasllosa, los sábato, los rulfo, los spota (sic) y otros habitantes de esa Mancha de cuyos nombres prefiero no acordarme, creen mostrar la Latinoamérica profunda. En realidad, no expresan la estructura subyacente, conflictuada por sintagmas siempre infortunados. Los creadores son siempre inconscientes. (Scorza, 1983, p. 16)

A través de las palabras del personaje Vaca Sagrada, el autor implícito establece el problema del realismo en la ficción latinoamericana. Donald Shaw (2005) señala que este concepto literario fue sustituido por la fantasía y la metafísica en las novelas de los autores de la Nueva Narrativa, incluyendo al *boom*. «En vez de mostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende, cada vez más, a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, en busca de nuevos valores» (Shaw, 2005, p. 244). Precisamente, dichos valores son rechazados en esta novela, ya que han sesgado al realismo. Entonces, acorde con lo expresado anteriormente en la cita, el autor implícito denostaría a Rulfo, García Márquez, Carpentier y Borges por su narrativa de toques fantásticos; Vargas Llosa, por su narrativa urbana; Sábato, por ser un novelista metafísico. Por ello, es que mediante estos aspectos rechaza que esas narrativas muestren concretamente los reales y dramáticos problemas latinoamericanos que, en consecuencia, merecen ser enfocados por la *mimesis*.

En el capítulo XXXII, la conversación, principalmente, entre el novelista y el agente literario, se refiere a la política y la literatura. Por tanto, se estipulan dos puntos de vista polarizados, Vaca Sagrada se pregunta casi resignadamente: «¿Por qué los revolucionarios de la política no son los revolucionarios del arte? ¿Por qué los dinamiteros de la realidad

son los guardianes de las formas tradicionales en el lenguaje?» (Scorza, 1983, p. 232). En efecto, este personaje separa la potencialidad creativa de la posición política, cuestionando el divorcio entre ambas. Luego, corrobora esta idea con la siguiente pregunta: «Los grandes destructores de las formas caducas, los inventores de los lenguajes nuevos, los Flaubert, los Proust, los Joyce, los Pound, ¿son acaso revolucionarios...?» (Scorza, 1983, p. 233). Aunque, la respuesta del escritor reafirma que fueron revolucionarios de la literatura, mas no en el plano político, por lo que esta idea refuerza la opinión de Vaca Sagrada.

Sin embargo, el novelista peruano destaca la obra de Nikolai Gogol porque «será todo lo monárquico que usted quiera, pero ¿quién mostró mejor que él la sordidez de la vida bajo el zarismo?» (Scorza, 1983, p. 233). Además, del autor de *Eugenia Grandet*, afirma lo siguiente: «Y en cuanto al supuesto reaccionarismo de Balzac, ¿quién negará la exactitud del cruel retrato de la burguesía francesa» (Scorza, 1983, p. 233). En este caso, entendemos que su valoración literaria coincide con la del realismo genético, porque realza, respectivamente, el carácter mimético de la ficción de aquellos autores. Asimismo, el acercamiento o reflejo de la realidad en esas obras —como se entiende de las citas— acerca al descubrimiento de sociedades marcadas por el esclavismo o la hipocresía moral. Luego de la intervención de este, el agente literario afirma que «el arte político ha dejado de ser actual» (Scorza, 1983, p. 233). En consecuencia, estas palabras indignan a su interlocutor, ya que entiende por qué su novela del guerrillero es rechazada: «Vaca Sagrada no quería ni formular ni si quiera un elogio de los clásicos conservadores: quería, más simplemente, demoler mi libro, decretar sin leerlo que era un panfleto político» (Scorza, 1983, p. 233).

La escena de la entrevista condensa el punto de vista general en esta escena: cuestionar la ficción latinoamericana a partir de la aparición del *boom*, porque se aleja del referente regional, y reemplaza la novela política o denuncia social por ficciones urbanas de

brillantez técnica. En un inicio, Vaca Sagrada se queja del *boom* por su evasión (mas no olvidemos que en ese contexto es el autor implícito quien habla), luego desprecia la literatura política; el narrador-personaje cuestiona a los novelistas urbanos que desmerecen otras ficciones que no encajan con la suya; el Escritor se muestra a favor de una literatura realista-mimética, porque se encarga de los problemas sociales de su tiempo. En otras palabras, la voz del autor implícito ha optado por distintas máscaras para esbozar una poética de la ficción latinoamericana que regrese a su vertiente social. Finalmente, la perspectiva predominante, en esta parte de la novela, coincide con la literatura del *postboom*, la cual retorna a la ficción política, y la actitud de la literatura posmoderna por cuestionar a los autores del alto modernismo o vanguardismo que, en el plano de la ficción latinoamericana, lo representa el *boom*.

3.7.2.2 *Dos historias polarizadas.* Como hemos analizado en la primera parte del presente capítulo, *La danza inmóvil* presenta dos sub-tramas, cuyo argumento coincide con la historia de dos guerrilleros, Nicolás y Santiago. A su vez afirmamos que el sentido metaficcional de aquellas se debe a la relación con la trama central, el autor implícito representado (cuya identidad coincide con la del Escritor-personaje) las elabora con el propósito de cuestionar la ficción burguesa con referente urbano; mientras que, por el contrario, realza la ficción de compromiso social.

Cuando los personajes discuten la posible publicación de la novela del guerrillero Nicolás, el Escritor añade que su novela, también transcurre en París, pero su interlocutor sentencia:

Los latinoamericanos fracasan escribiendo sobre París –sentenció Vaca Sagrada–. No es lo mismo contar una infancia acaecida en el trópico, o una juventud en un puerto de negros, una vida en el delirio sudamericano, no es lo mismo eso que

describir la ciudad de Balzac, Zola o Proust. O, en su caso, simplemente, la del buen Céline. Si bien es innegable esa gracia con la que los más talentosos de ustedes narran sus traumas infantiles. (Scorza, 1983, p. 17)

De la cita anterior, se muestra la indignación del personaje contra aquellos novelistas latinoamericanos que prefieren situar sus ficciones fuera de nuestra región. Además, el comentario contrasta dos espacios: uno priorizado de problemas sociales y otro carente de ellos. Entendiéndose de ese modo, una mayor atracción por espacios o sociedades, altamente, problemáticas como la realidad latinoamericana. El marco referencial de esta crítica está en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, quien de los integrantes del *boom* situó una parte considerable de su novela en la Ciudad Luz. Un último punto de la cita anterior, establece un comentario crítico, cuya víctima sería Mario Vargas Llosa, esta idea adquiere sentido con la publicación de *El pez en el agua* (1993). El novelista peruano confiesa la animadversión que sintió contra su padre durante su niñez y a quien perfila como un hombre autoritario. Por ello, esta confesión se convierte en una de las motivaciones extratextuales, por la cual el autor de *Conversación en La Catedral* desarrolla recurrentemente la violencia y dictadura en algunas de sus obras más emblemáticas³⁶. Por ende, consideramos que parte de la cita es una burla personal del autor implícito³⁷.

También, en los mundos ficcionales de Santiago y Nicolás, leemos una relación intertextual con el *boom*. Mientras la historia de Santiago encuentra su vínculo narrativo con *Rayuela*, la historia de Nicolás se relaciona en cierto momento con *Cien años de*

³⁶ «Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor» (Vargas Llosa, 1993, p. 101).

³⁷ En la historia de la literatura peruana hemos conocido distintas enemistades, polémicas y antipatías entre nuestros escritores: Manuel Segura y Felipe Pardo y Aliaga, Ricardo Palma y Manuel González Prada, Luis A. Sánchez y José C. Mariátegui. Mario Vargas Llosa y Manuel Scorza son autores distanciados por temas políticos y literarios. César Lévano (1983) refirió lo siguiente: «Mario Vargas Llosa llegó a escribir recientemente, en una frase que es cumbre de huachafería, que Scorza es huachafo hasta en las comas y los acentos» (p. 14).

soledad.

En la capital francesa, Santiago conoce a Marie Claire, se enamora de ella y decide abandonar la guerrilla. El motivo principal para dejar sus planes con la revolución concuerda con lo meramente individual, es decir, la búsqueda de la felicidad, porque «estoy harto de que confisquen el presente en nombre del porvenir» (Scorza, 1983, p. 180). Por consiguiente, la historia se desprende de los problemas colectivos y sociales, el personaje se aboca solo al vitalismo de su experiencia sentimental. El autor implícito de *La danza inmóvil* recurre al mito parisino para recrear una historia de amor intensa, idílica, entre Marie Claire y Santiago, como sucede, también en la novela del argentino.

En ese camino intertextual se presenta el recurso del glígllico, un lenguaje lúdico, exclusivo e irracional. «Algo, pues, perfectamente conocido y hasta trivial, que han utilizado todos los amantes del mundo, atribuyendo un valor especial a expresiones habituales» (Amorós, 2015, p. 58). Por ejemplo, en el capítulo 68, el narrador de *Rayuela* narra una escena erótica entre Oliveira y Lucía: «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clérigo y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes» (Cortázar, 2015, p. 533). En el caso de *La danza inmóvil*, Santiago y Marie Claire pasan encerrados en su habitación en busca de placer carnal. «La urgencia del placer nos despertó. Subibijábamos al sueño. Dormidespertábamos. Y nuevamente morivivíamos, odioamábamos, sueñidespertábamos, desaparexistíamos. Y nuevamente peleasoñipacifidespertábamos, descaradamente felices» (Scorza, 1983, p. 67). La aplicación del glígllico detalla una burla de él mismo, porque el narrador forma las palabras de carácter antinómico, opuesto, y por último lleva al extremo al componer la palabra casi impronunciable: *peleasoñipacifidespertábamos*.

La novela del argentino Cortázar prioriza los diálogos intelectualizados que

circunscriben a la literatura, la filosofía, la pintura, el jazz. En *La danza inmóvil* encontramos huellas textuales en los capítulos V (los personajes discuten sobre política y poesía³⁸), XVI (conversan sobre libros³⁹), XXVII (Marie Claire comenta el *Popol Vuh*⁴⁰). El personaje Marie Claire contrasta su perfil intelectual con la figura de la Maga, porque la segunda desconoce los temas discutidos por el Club de la Serpiente⁴¹.

Otro lazo intertextual es la representación lírica del encuentro sexual. Conocido es el capítulo 7 de *Rayuela* en que la descripción sensorial es la protagonista⁴². Por su parte, en el capítulo VII, Santiago describe poéticamente el descubrimiento del cuerpo de Marie Claire, guiado por el impulso de su mano: «Mis dedos volvieron a ascender, se dispersaron en un doble abanico hacia los hombros. Favorecidos por los declives se precipitaron, rodaron brevemente, se incorporaron ya en las faldas de dos idénticos collados» (Scorza, 1983, p. 56). En ambos casos, los narradores privilegian la referencia sensorial y el lenguaje poético. El autor implícito relaciona intertextualmente ese capítulo con el del argentino para familiarizar más aún el sexo y el amor a la vida personal del protagonista.

La historia de Nicolás Centenario establece dos discursos intertextuales con *Cien años de soledad*. Primero, la escena de Nicolás amarrado al árbol de la tangarana recuerda sutilmente un pasaje de los manuscritos de Melquiades: «El primero de la estirpe está

³⁸ «– El problema esencial de una sociedad no es la justicia –dijo ella–; es el placer. Pero deformamos por eso que usted llama la historia perversa, la humanidad no es capaz de asumir su placer. (Scorza, 1983, p. 46).

³⁹ «Terminé de asistir a esa función que los pinos jamás olvidarían. Regresamos hablando de Keates, de Nietzsche, de Dostoievski, de Melville, de sus obras» (Scorza, 1983, pp. 109-110).

⁴⁰ «– ¡Fallaste! –dijo ella–. He estado revisando un texto de los tuyos. Hoy he descubierto el *Popol Vuh*. ¡Qué tal libro! Convendrás conmigo en que valió la pena que utilizase esta tarde para iniciarme en ese texto prodigioso» (Scorza, 1983, p. 192).

⁴¹ «Todo el mundo aceptaba enseguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que estaban hablando» (Cortázar, 2015, p. 147).

⁴² «Toco tu boca, con un dedo toco tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja» (Cortázar, 2015, p. 160).

amarrado en un árbol y el último se lo están comiendo las hormigas» (García Márquez, 2014, p. 547.). En efecto, el amarrar a un árbol simboliza el estancamiento del héroe, porque su libertad se suprime y no logra sus propósitos: Nicolás no culmina la revolución anhelada y José Arcadio Buendía, atado al castaño, no puede continuar con sus inventos. Lo mismo sucede con el coronel Aureliano que, a pesar de no estar amarrado a un árbol, su captura, y frustrado fusilamiento, impide que derrote al ejército del partido conservador que está en el poder. Segundo, el intertexto de las hormigas en ambas novelas, la de Scorza y la de García Márquez. Como afirma Joset (2014), «la invasión de las hormigas rojas... precede a la destrucción definitiva de Macondo» (p. 32). Igualmente, en *La danza inmóvil*, la aparición de estos insectos, que emergen del árbol, no simbolizan ni el deseo ni el hambre desmedido como lo ha visto en otra escena Grass Miravet (2003), sino simbolizan la eliminación, destrucción y, en consecuencia, obstaculizan el triunfo de la guerrilla liderada por Nicolás.

Para la historia del guerrillero, el autor implícito ha empleado el referente de la guerrilla peruana de 1965, que en la composición ficcional funciona como campo de referencia externo. De tal modo, la historia de Nicolás forma parte de una novela comprometida, que, en el apartado anterior, el autor implícito –mediante distintas máscaras– ha defendido por encima de la novela burguesa. «No puede existir ninguna isla de alegría en medio de un océano de crímenes y de horror» (Scorza, 1983, p. 179). Con ese punto de vista, Nicolás, el protagonista, defiende su posición de arriesgar su felicidad personal por la de los demás, pues prefiere una sociedad justa y libre de abusos. En pocas palabras, él protege los valores de la colectividad social. Al final, el autor implícito otorga una muerte heroica a su personaje.

Como sostiene Dolezel (1999), la metaficción, al formar parte del fenómeno

posmoderno, estrecha sus lazos con la creatividad literaria como tema propio de su ficción, entre ella la intertextualidad. No sería ajeno a ello, la relación implícita entre las obras ficcionales o la manifestación del cómo influyen una sobre la otra, ambas elaboradas en una novela. La relación intertextual entre las historias de Santiago y *Rayuela*, y, por otro lado, Nicolás y *Cien años de soledad*, demuestran un vínculo evasivo y burgués en el caso del primero, y uno épico y social en el segundo. Los intertextos de *Rayuela*, en la historia de Santiago, oscilan entre la mofa y la parodia para desarrollar un argumento que resalta la experiencia sensual del protagonista, de ello se desprende el glíglico, la descripción erótica y la metacrítica contra los personajes que sirven de marco referenciales (la Maga). Aunque, la novela de García Márquez es la mayor obra del *boom*, un sector de la crítica la ha considerado como una novela comprometida⁴³, de ahí se entiende que el lazo intertextual con la historia del guerrillero recae en el aspecto social de esta novela, ya que atan, inmovilizan al protagonista, para que no lleve a cabo la revolución. También, el intertexto de las hormigas acopla esa orientación, pues, a modo de símbolo, se refiere al fracaso de la guerrilla en el Perú. Además, el motivo social de esta ficción coincide con los parámetros de la nueva generación de escritores conocida como el *postboom*⁴⁴, ya que retorna a la novela del compromiso y cuestiona al *boom* por los motivos explicados.

3.7.2.3. Contra el mundo editorial. El mercado editorial iberoamericano participó, crucialmente, en la comercialización de la novela hispanoamericana de la década de 1960.

⁴³ Donald Shaw (2005) revisa las posiciones de la crítica literaria ha tomado sobre la novela cumbre de García Márquez. Menciona que críticos como Rama, Levine, Lerner y Carballo, priorizan el horizonte político de *Cien años de soledad*, pues se enfocan en «los problemas sociales y políticos, las guerras, el imperialismo económico, las matanzas, los robos de tierras y la opresión de los pobres, es decir, en general el elemento de denuncia» (p. 129).

⁴⁴ La narrativa del *postboom* incorpora elementos de la cultura de masas, *La danza inmóvil* no es la excepción porque en la trama de Nicolás la fuga del protagonista va acompañada de la canción *El reloj* de Lucho Gatica. Por lo que esta consideración aporta a la idea de señalar a esta novela de Scorza como una novela dentro del *postboom*.

La relación estrecha entre ambas permitió que Emir Rodríguez Monegal (1972) reconociera que, más allá de su valor estético, «se necesita distinguir siempre al *boom* como fenómeno publicitario, de raíz industrial, y el *boom* como fenómeno literario que precede y acompaña al anterior» (p. 11)». La popularidad de la ficción de aquellos años se debe –entre otras causas– al apoyo de las casas editoras como Seix Barral de España o Sudamericana de Argentina. Por ejemplo, el Premio Biblioteca Breve promocionó a Mario Vargas Llosa en el mercado literario internacional, iniciando así su exitosa carrera como narrador en 1962; Carlos Fuentes consagró su carrera literaria al obtener ese premio debido a la publicación de *Cambio de piel* en 1967, aunque censurada por el gobierno de Franco, circuló en América Latina con el sello de la editorial mexicana Joaquín Mórtiz. *Rayuela* de Cortázar y *Cien años de soledad* de García Márquez aparecieron, respectivamente, con el sello de Sudamericana en 1963 y 1967. El éxito comercial fue inmediato. De manera que, por esos años, era común reconocer a estos novelistas en los espacios públicos, así lo han declarado gente cercana a ellos. María Pilar Donoso (2007) recuerda que Gabriel García Márquez fue confundido con Mario Vargas Llosa en un vuelo de avión y que su esposo, el autor de *El obscuro pájaro de la noche*, lo fue con Ernesto Sábato, autor de *Sobre héroes y tumbas*, en un restorán español. Con aires de mofa encontramos una escena similar en las últimas páginas de *La danza inmóvil*: «– Soy admiradora suya –me dijo Marie Claire–, he leído todos sus libros» (Scorza, 1983, p. 235). La cita confirma, por lo demás, que el contexto de la novela se desarrolla, en efecto, posterior a la explosión del ya mencionado *boom* y que guarda lazos textuales con él.

En la novela de Scorza se evidencia un punto de vista crítico a la intervención editorial en la fase creativa de los escritores, y que obedece a esa posición de retornar a la

novela social. La discusión entre el novelista y Vaca Sagrada detalla un momento de alta intensidad cuando este último colige: «El arte al servicio de la política degenera en propaganda. La obra de arte es un fin en sí; no puede ser de ninguna manera un puente» (Scorza, 1983, p. 232). La cita contradice su reniego de la novela del *boom* como hemos leído líneas arriba. Sin embargo, se entiende su marcada posición a favor de una literatura purista, concebida como un objeto estético sin tintes políticos, pues para aquel una novela de compromiso social, o que aborde temas políticos, es incapaz de presentar un producto altamente estético. Además, y en relación con lo anterior, el punto de vista del Editor, el cual coincide con su colega, afirma que «A juzgar por lo que hemos escuchado, pienso que la editorial... Claro que sería mejor no tocar ciertos temas políticos» (Scorza, 1983, p. 25).

Vaca Sagrada filtra las propuestas de los escritores para publicar en la editorial francesa para la que trabaja. A su vez, conocedor de su oficio, sabe cómo el mercado editorial debe manejar su línea de publicación: «– Las encuestas son claras –prosiguió–. Hoy el público rechaza las obras literarias contaminadas de política. En la década del cincuenta se interesó por el arte comprometido. Después se cansó del maniqueísmo y de la demagogia» (Scorza, 1983, p. 232). De manera que, las editoriales se guían del gusto del público y las tendencias literarias del momento para decidir qué será o no publicado; puesto que, de ello depende no solo el éxito del libro, sino de los ingresos monetarios a la editorial.

La negativa de los interlocutores provoca la indignación del literato, quien no duda en fustigar contra ellos:

Vaca Sagrada y acaso el Editor no me pedían ni si quiera un libro inocuo, hermafrodita como sus *best sellers*, sino un grato *pousse-café* que ayudara a la buena digestión del banquete de la burguesía cosmopolita un libro simpático,

encantador, vestido a la moda, oloroso a Eau de *Toilette Vetyver*, un libro vestido que ni deseándolo podría yo escribir. (Scorza, 1983, p. 234)

En este caso, la comparación entre las obras puristas y los *best-sellers* muestra el desprecio que siente contra las editoriales debido al mercantilismo que han creado en torno a la ficción latinoamericana. Además, califica a estas obras con eufemismos, porque la intención es burlarse de ellas por su poca profundidad y ligereza.

La imagen del mercado editorial es cuestionada ante su falta de apoyo a escritores comprometidos con la reivindicación social en la ficción latinoamericana. El autor implícito desmitifica las casas editoras que han cambiado de ser instituciones culturales a empresas lucrativas. Por ello, concordamos con M. Schwartz (1997) cuando asegura que «*La danza inmóvil* ataca al ‘Boom’ por la comercialización del libro que benefició a las capitales europeas y norteamericanas a expensas de la evolución intelectual y cultural local de América Latina» (1997, p. 437). La metaficción de esta novela expande su horizonte ficcional hacia la relación estrecha entre los escritores y el mundo editorial, y se interesa por mostrar al lector un lado invisible de la creación literaria.

3.7.3.4. Contra los críticos. Estamos de acuerdo con Portocarrero (1997) cuando afirma que *La danza inmóvil* cuestiona el rol del crítico literario. En efecto, el rechazo contra los críticos recae en el personaje Feliciano Díaz, mejor conocido como Vaca Sagrada, cuya presencia es determinante para el debate en relación a la trama principal de la ficción. Además, no solo es un agente literario de una editorial francesa, que publica a autores latinoamericanos, también oficia la labor de crítico literario.

Durante el inicio de la entrevista, Vaca Sagrada, luego de cuestionar a los autores del *boom* (Vargas Llosa, García Márquez), comenta lo siguiente:

Y hasta su mismo paisano Arguedas –recalcó Vaca Sagrada dirigiéndose a mí– ignoró también que la verdadera realidad de sus novelas no era el drama de la traumatizada sociedad indígena sino la búsqueda de su padre. Quienes muestran el incontingente esencial en una sociedad dada en el espacio-tiempo lógico o metalógico (y aquí habría que remitirse a ciertos capítulos de Husserl), no son nunca los presuntos creadores sino los semióticos, pues la búsqueda de estructuras lógico-conceptuales no está al alcance de los escritores sino de los que practican esa disciplina, vulgo crítica. La verdadera creación radica, pues, en la crítica... (Scorza, 1983, pp. 16-17).

Las palabras del personaje evidencian contradicción, pues proponen dos tipos de interpretación de una obra literaria. Primero, emula el discurso de una crítica biográfica que, para su contexto, es pasatista, pues interpreta la obra del autor de *Todas las sangres* de acuerdo a su vida privada. Segundo, y aquí polariza lo anterior, el método explicativo de Vaca Sagrada parodia el discurso académico, muchas veces hermético para el lector común, que los críticos emplean para analizar el sentido de las obras; sin embargo, en este caso, solo elabora una perorata retórica por el cual lapida con «vulgo crítica»⁴⁵ (sic). Es decir, los acusa de solo conocer superficialmente la literatura a causa de solo escribir verborreas. Tercero, Vaca Sagrada banaliza la preferencia que los escritores han obtenido por encima de los críticos, muchas veces enfrentados contra los primeros, por eso sus palabras revaloran sarcásticamente a la crítica literaria llamándolos *creadores*, lo cual se entiende que jugaron un papel importante durante aquellos años.

Asimismo, la figura del crítico literario es asociada al *boom* en *La danza inmóvil*.

⁴⁵ La palabra vulgo significa «conjunto de personas que en cada materia no conocen más que la parte superficial». (Real Academia Española, s.f., definición 2)

Entre otros factores, los autores del *boom* encontraron el apoyo de la crítica para la difusión y aceptación de sus obras. Sin embargo, el respaldo cesó cuando la industria editorial aprovechó la materia prima creativa para comercializar el bien cultural. Por consecuencia, el punto de vista sobre el fenómeno literario viró hacia al repudio, iniciando una desaprobación por un sector de la crítica y otros novelistas (Rama, 1979, p. 5). En ese sentido, la importancia del espaldarazo ocasiona en el Escritor, antes de que lleguen el Editor y compañía, se pregunta: «¿O cerrar mis ojos y abrirlos de la ignominia suplicándole un prólogo a Vaca Sagrada?» (Scorza, 1983, p. 6). Suplicar un prólogo demuestra la posición de poder en que se encuentra Vaca Sagrada, crítico y agente literario, para promocionar la novela del guerrillero Nicolás, y así alcanzar el éxito o reconocimiento comercial. Es por eso, que el apelativo de este personaje representa ese papel determinante en *La danza inmóvil*. A propósito del rol importante del prólogo, o comentario en los representantes del *boom*, el crítico Tomás Escajadillo (1978) confirma esta estrategia de promoción cuando opina sobre el autor de *Cantar de Agapito Robles*: «por algún motivo no entró en el grupo *scout* de los del *boom*. De alguna manera Scorza ha estado fuera del juego ese de ‘me comentas, te comento’ o ‘me elogias, te elogio’» (p. 184).

Continuando con ese enfoque, el *boom* tuvo entre sus defensores un grupo sobresaliente de críticos literarios. Por ejemplo, Luis Harss (2012) afirma que la ficción anterior a la Nueva Narrativa carece de autenticidad, peca de retórica y emplea un lenguaje utilitario y periodístico. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal dirigió la revista *Mundo Nuevo* desde París. Donoso (2007) destaca la participación del crítico uruguayo en su libro testimonial *Historia personal del boom*:

Mundo Nuevo fue la voz de la literatura latinoamericana de su tiempo (...) estoy convencido de que la historia del *boom* en el momento en que presentó su aspecto

más compacto, está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo* hasta el momento en que Emir Rodríguez Monegal abandonó su dirección. (p. 122)

Entre 1966 y 1968, el crítico uruguayo dirigió *Mundo Nuevo*, revista en la que se difundió artículos de opinión y literarios, críticas a libros y fragmentos de novelas de la nueva generación de narradores. Entre sus páginas desfilaron: Gabriel García Márquez, José Donoso, Severo Sarduy, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, entre otros.

Cuando llegan el Editor y Feliciano Díaz saludan al novelista con gusto, salvo el agente. El segundo de ellos es presentado como «flamante Director de la Colección ‘Nuevo Mundo’» (Scorza, 1983, p. 14). La inversión del nombre de *Mundo Nuevo* a Nuevo Mundo funciona como una parodia implícita, porque al trocarse la posición vemos que Vaca Sagrada cuestiona al *boom* cuando sostiene que los nuevos narradores no reflejan la verdadera realidad del continente.

La danza inmóvil satiriza la figura del crítico literario en distintos aspectos. Por ejemplo, el personaje Vaca Sagrada es presentado como un crítico snob y soberbio, además de contradictorio en sus opiniones. Más allá de eso, el autor implícito cuestiona la autoridad dorada con que su intervención asegurara el éxito de una obra: la presentación de un prólogo. Lo descrito es una alusión al *boom*, en definitiva, pues sus representantes participaron, activamente, en la recomendación, elogio y comentarios de sus novelas. Un vínculo más a este lazo, lo encontramos en la parodia del título de la revista *Mundo Nuevo*.

IV. RESULTADOS

De acuerdo con nuestro análisis narratológico los resultados indicaron que *La danza inmóvil* es una metanovela. Cada una de las categorías aplicadas demostraron su conexión con la metaficción. Por lo señalado, enumeraremos nuestros resultados:

1. El autor implícito, al expresar su relación con el personaje principal de la novela, se convirtió en un autor implícito representado, lo que muestra su experiencia como escritor en la novela que el lector tiene en la mano. Así, desarrolló y discutió el tema de la ficción dentro de la propia ficción.

2. El autor implícito de *La danza inmóvil* coincidió mayormente en el plano ideológico con el autor real, Manuel Scorza, porque ambos tienen una posición cuestionadora contra la narrativa del *boom*.

3. La fábula de esta novela introdujo principalmente el argumento de un escritor peruano, quien buscó la publicación de su manuscrito, el cual estuvo pensado en la guerrilla, esto generó un debate entre la ficción y la literatura. Cada uno de los personajes de la trama principal pertenecieron al campo de las letras: un escritor, un editor y un agente-crítico literario. Además, el modelo actancial reforzó la orientación metaficcional de la fábula, porque propuso la acción relacionada al sujeto: *querer publicar una novela política*.

4. Leímos una trama principal (Escritor) y dos sub-tramas (Nicolás y Santiago) distribuidas en 33 capítulos y un entramado intercalado. El juego de identidad de los personajes (Escritor y Santiago) tuvo desarrollo entre los capítulos V hasta el XIX, por lo cual una metalepsis quebró el pacto ficcional y el lector descubrió que estuvo leyendo dos historias distintas. También, la ambigüedad de los capítulos XXXII y XXXIII generó el fracaso de la *epojé* cuando se habló de la identidad de la mujer que distrajo al Escritor: una

comensal, luego la hija del editor, agente de prensa y, por último, Marie Claire, un personaje de la sub-trama de Santiago. Por último, se cuestionó la realidad de la trama principal cuando el editor y Vaca Sagrada se enteraron que la novela política de los guerrilleros presentó el mismo nombre que la novela de Scorza: *La danza inmóvil*.

5. De acuerdo a la división de los tipos de narradores, esta novela expuso un narrador heterodiegético-extradiegético y uno autodiegético-intradiegético en la trama principal; la sub-trama de Santiago empleó los dos tipos de narradores anteriores; la de Nicolás, un narrador heterodiegético-extradiegético. Por tanto, se afirmó que la coincidencia de los narradores de las tramas principal y de Santiago están relacionadas con la ambigüedad del entramado.

6. De acuerdo con cada una de las tramas, los espacios principales de cada una de ellas fueron los siguientes: el restorán La Coupole, París y la Amazonía. La descripción de cada uno de ellos se vinculó a las dificultades de los personajes. La exuberancia del restorán contrastó con la frustración del escritor cuando sus acompañantes rechazaron publicar su novela. En cuanto a Santiago, los espacios carecieron de sentido, luego de que Marie Claire decidió terminar con la relación, por lo que expresó el estado de ánimo del personaje. Caso contrario, el espacio descrito en la trama de Nicolás mostró la hostilidad de la selva con la que tuvo que enfrentarse el personaje mientras huía de las fuerzas del orden, quienes intentaron recapturarlo, pues escapó de la cárcel de El Sepa.

7. El tiempo se ejerció de manera distinta en *La danza inmóvil* según cada fábula. La trama principal propuso un tiempo lineal reducido a causa de la poca narratividad y la prioridad a los diálogos. En el caso de la historia de Santiago, el tiempo fue indeterminado, porque la etapa de enamoramiento entre Marie Claire y el ex guerrillero permite que los personajes vivan encerrados la mayor parte del tiempo y no supieran de la

fecha. En el caso de la otra fábula, el tiempo fue circular, porque inició con el momento previo a la muerte de Nicolás y terminó con la ejecución de aquel en el árbol de la tangarana.

De acuerdo a nuestra propuesta de lectura, los siguientes resultados fueron:

8. La escena de la entrevista mostró el punto de vista del autor implícito; es decir, expresó su inconformidad con el *boom* por su literatura evasiva, fuera del alcance político. Para ello, recurrió a la voz de Vaca Sagrada, el Escritor y la propia.

9. La sub-tramas mantuvieron un lazo intertextual con dos textos literarios canónicos del *boom*: *Rayuela* y *Cien años de soledad*. Por ejemplo, la fábula de Santiago recurrió al intertexto del glíglico y otros recursos aparecidos en la novela del argentino con el objetivo de ironizarlos o parodiarlos, porque compartieron las mismas características que el autor implícito cuestionó: la evasión y el individualismo. En el caso de Nicolás, los lazos intertextuales (ejecución del héroe, las hormigas y el tiempo circular) con *Cien años de soledad* los hallamos, en el sentido político y social, al fracaso de la revolución.

10. También, la crítica metaficcional se relacionó con el mundo editorial y su crítica literaria. En el primer caso, leímos que los encargados de negociar la publicación de una novela rechazaron todo tipo de ficción que cuestione el *statu quo*, por lo que prefirieron novelas menos polémicas; por ello, se negaron a publicar el libro del escritor. En el segundo caso, la metaficción estuvo sujeta al ámbito de la crítica literaria, porque, en *La danza inmóvil*, Vaca Sagrada fue ridiculizado debido a su lenguaje académico y en su análisis crítico. Además, se hizo énfasis, irónicamente, en la importancia de la crítica literaria para promocionar o avalar un texto literario.

V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Aceptamos los resultados encontrados en el capítulo anterior a partir de nuestro análisis. Por eso, coincidimos con la crítica especializada cuando sostiene que *La danza inmóvil* es una novela que se distancia de los referentes (Ande peruano), y temas (la explotación y la rebelión campesinas, la recuperación de la tierra) de *La guerra silenciosa*.

Además, parte de nuestros resultados corroboran la hipótesis de M. Schwartz (1997) y D. Gras (2003) cuando afirman que, en esta novela, existe una crítica contra el *boom* latinoamericano por su carácter comercial. Sin embargo, ambas autoras no asocian ese tema a la orientación metaficcional. Por el contrario, nosotros lo hemos analizado con mayor puntualidad en la escena de la entrevista y la relación con la figura del crítico literario a diferencia de Schwartz y Gras, quienes abordan la novela de acuerdo al contexto en que transcurre la trama.

Trabajos como los de Schwartz (1997) y Gras (2003) no afirman, completamente, que *La danza inmóvil* sea una novela metaliteraria o una metaficción, solo lo mencionan, someramente, sin proponer un análisis de aquella. En el caso de Portocarrero (1997), su trabajo consiste en mostrar consideraciones de lectura a la novela. Una de sus consideraciones es sostener que, en ella, se encuentra la metaficción cuando la novela se preocupa de la discusión de la propia producción literaria, idea que compartimos totalmente. Lassus (2008), por su parte, asegura que dicha novela trabaja el tema de la metaliteratura, pero se centra en el capítulo XVI cuando Santiago y Marie Claire conversan sobre libros. Luna (2008) resalta el carácter autorreflexivo de la novela, es decir, su orientación metaficcional en la trama principal; no obstante, su artículo no expone cómo opera dentro del texto. En suma, los autores citados han aportado a nuestra consideración

de leer *La danza inmóvil* como una novela metaficcional. Sin embargo, nuestro trabajo ha consistido en el análisis formal y de contenido en la novela, ya que analiza, con mayor detalle, los caracteres señalados a diferencia de los críticos anteriores.

Con respecto a las primeras lecturas, el crítico Antonio Cornejo Polar (1983ab) omitió el carácter metaliterario de esta novela cuando solo menciona que la trama del escritor es un “cuadro sarcástico” de la vida literaria. Sin embargo, hemos demostrado que dicha parte de la novela concentra su mayor contenido semántico respecto a la metaficción, incluso estableciendo un lazo intratextual con las dos sub-tramas restantes. Algo similar sucede con González Vigil (1983), porque en su reseña solo comenta las declaraciones del autor acerca de su nuevo texto ficcional y valora brevemente los logros narrativos de ella.

Por último, Peter Elmore (1983) fue el primer crítico en reconocer que *La danza inmóvil* se interesa por la ficción como tema central entre sus páginas, discrepando en cierto modo de sus colegas mencionados, anteriormente. En ese caso, nuestros resultados avalan la lectura general de este crítico, porque *La danza inmóvil* es una novela que sugiere la interpretación metaficcional para hallar su sentido a modo de poética de la ficción. En última instancia, resulta paradójico que los críticos mencionado al inicio de este capítulo no hallan revisado el texto de Elmore para formular su análisis, el cual sugiere el carácter metaficcional de esta novela.

VI. CONCLUSIONES

6.1. En esta tesis, se demostró que *La danza inmóvil* recurre a la metaficción para elaborar una poética que cuestione al *boom* latinoamericano, porque el autor implícito construyó una ficción narrativa que criticó la evasión de los problemas políticos y la preferencia por la representación urbana que algunos novelistas latinoamericanos omitieron en sus obras. Además, mostró un punto de vista incompatible con la comercialización con que se ha manejado la literatura latinoamericana, que impidió la publicación de novelas políticas o comprometidas durante los años 60.

6.2. Consideramos que *La danza inmóvil* es una metanovela, porque discutió temas esenciales de la ficción literaria en sí misma: el realismo, los referentes textuales, la producción y difusión del libro. En consecuencia, la novela pertenece a la literatura posmoderna.

6.3. También, demostramos que *La danza inmóvil* (1983) pertenece a la narrativa del *postboom*. El punto de vista crítico contra el *boom*, la prioridad por la ficción política y el empleo de la parodia confirmaron que esta novela de Scorza se ubica en dicho corpus literario.

6.4. Los puntos de vista del autor real (Manuel Scorza) y el autor implícito coincidieron cuando opinaron respecto a la ficción latinoamericana, el *boom* y la postura de la crítica literaria. Por tanto, sostenemos que la voz del autor implícito fue la del autor real; es así que Manuel Scorza ensayó su poética ficcional a través de esta novela. Si bien es cierto que el autor peruano escribió previamente su ensayo *Literatura: primer territorio libre de América*, el cual no fue publicado sino mucho años después de su muerte, y debido

a su escasa circulación, la función metaficcional de *La danza inmóvil* acercará a los lectores a la postura del autor sobre este tema.

6.5. Las categorías narratológicas nos ayudaron para la comprensión del sentido metaficcional de esta novela. La dificultad para hallar dicho sentido residió en que las sub-tramas mantuvieron un desarrollo amplio en sus respectivas fábulas, alejándose así de la trama central. Sin embargo, al descomponer las fábulas y las tramas se entendió que ambas dependieron de la trama del Escritor para reconocer su conexión con nuestra hipótesis, porque demostramos que existió una relación intertextual con el *boom*: la trama de Santiago parodió *Rayuela*; la de Nicolás reforzó su sentido político con algunos elementos de *Cien años de soledad*.

6.6. Nuestra tesis corroboró los comentarios que la crítica literaria ha escrito sobre esta novela. En efecto, *La danza inmóvil* se diferencia en algunos puntos desarrollados (tipo de personajes, espacios, dilemas, temas) de las novelas anteriores de Scorza, por lo que se detalló una evolución en la narrativa scorziana, aunque debemos mencionar que el contenido político aún continúa presente en la novela.

VII. RECOMENDACIONES

7.1. Considerando el estado de la cuestión, se recomienda el estudio de las cuatro novelas posteriores a *Redoble por Rancas*, que complementan el ciclo novelístico al que pertenece, porque han sido poco estudiadas en los estudios literarios sobre la obra de Manuel Scorza. Dichos trabajos contribuirían al estudio y análisis del sentido global del macrotexto *La guerra silenciosa*.

7.2. Es pertinente el estudio minucioso de la pentalogía scorziana y su relación con el neindigenismo. Aunque, la crítica literaria nacional vincula al autor de *El jinete insomne* con dicha narrativa, recientes tesis de grado sobre *Redoble por Rancas* demuestran el cuestionamiento al discurso indigenista o neindigenista. De manera que, es necesario ahondar en esta polémica, si esa postura continúa en las siguientes novelas o, por el contrario, cambia su punto de vista.

7.3. Se debe ahondar intertextualmente el vínculo entre la literatura épica y las novelas de Scorza, ya que él mismo se ha considerado un autor épico, mas no indigenista, en cierto momento de su carrera literaria. Un estudio de ese jaez aportaría a la comprensión argumental de *La guerra silenciosa*.

7.4. Es necesario revisar el ensayo *Literatura: primer territorio libre de América* de Manuel Scorza para entender, con mayor precisión, su postura literaria y, en consecuencia, generar nuevas lecturas de su narrativa.

7.5. Se sugiere continuar con el análisis metaficcional de *La danza inmóvil*, la novela presenta en ciertos pasajes en que la realidad y la ficción se mezclan. Es así, que un trabajo académico sobre este punto contribuiría al tema que hemos desarrollado en esta tesis.

7.6. Por último, es necesario elaborar un análisis de literatura comparada entre *La guerra silenciosa* y *La danza inmóvil*. Al respecto, la crítica literaria ha sostenido, someramente, un distanciamiento temático y referencial entre ambos textos; no obstante, es necesario estudiar las coincidencias formales y motivos con que los personajes se desenvuelven.

VIII. REFERENCIAS

- Amorós, A. (2015). Introducción. En *Rayuela* (pp. 13-107). Cátedra.
- Arguedas, J. M. (2013[1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estruendomudo.
- Aristóteles. (2017). *Poética*. Alianza.
- Auerbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Cátedra.
- Bendezú, F. (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lumen
- Benssoussan, G. (1974). «Yo viajo del mito a la realidad»: entrevista a Manuel Scorza. *Crisis* 1(12), pp. 40-49.
- Beristáin, H. (1997). *Análisis estructural del relato*. Universidad Autónoma de México.
- Bobes, C., Baamonde, G., Cueto, M., Frechilla, E. y Marful, I. (1995). *Historia de la teoría literaria. Tomo I. La antigüedad grecolatina*. Gredos.
- Coaguila, J. (2004). Asalto a la realidad. En *Umbral: revista de educación, cultura y sociedad*, 4(6), pp. 181-182.
- Cornejo Polar, A. (1984a). Manuel Scorza: señas para trazar un contexto. *Quehacer*, 28, pp. 104-107.
- Cornejo Polar, A. (1984b). Sobre el indigenismo y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, 127, pp. 549-557.
- Cornejo Polar, A. (1983a). La danza inmóvil de Scorza [reseña de *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza]. *Marka* (Supl. El caballo rojo), p. 14.
- Cornejo Polar, A. (1983b). Reseña de *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19, pp. 190-191.
- Cortázar, J. (2015). *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Cátedra.

- De la Fuente, J. L. (1999). La narrativa del *post* en Hispanoamérica: una cuestión de límites. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, pp. 239-266.
- Di Stefeano, D. (2008). Una revolución que sólo es una revolución no es una revolución. En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (pp. 169-176). Andesbooks.
- De Toro, A. (1991). Posmodernidad y Latinoamérica. En *Revista Iberoamericana*, 67(155/156), pp. 441-467.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco/Libros.
- Doležel, L. (1997a). Mímesis y mundos posibles. En Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 64-94). Arco/Libros.
- Doležel, L. (1997b). Verdad y autenticidad en la narrativa. En Antonio. Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 95-122). Arco/Libros.
- Donoso, J. (2007). *Historia personal del boom*. Alfaguara.
- Donoso, M. P. (2007). El *boom* doméstico. En *Historia personal del boom* (137-206). Alfaguara.
- Dos novelistas se confiesan: entrevista a Alfredo Bryce Echenique y Manuel Scorza*. (2 de septiembre 1972). *7 días del Perú y el Mundo*, pp. 58-61.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.
- Elmore, P. (1983). La danza de Scorza [reseña de *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza]. *La República* (Supl. Cultural), p. 13.
- Escajadillo, T. (1999). La proyección literaria de Manuel Scorza. *La casa de cartón: revista de cultura*, 2(17), pp. 3-11.
- Escajadillo, T. (1991). Scorza y el neoindigenismo. Nuevos planteamientos. *Literaturas andinas*, 3(5-6), pp. 5-22.

- Escajadillo, T. (1984). La historia, el mito y los sueños. Una entrevista inédita con Manuel Scorza: entrevista a Manuel Scorza. *Quehacer*, pp. 99-111.
- Escajadillo, T. (1978). Scorza antes de la última batalla. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7/8), pp. 183-191.
- Escajadillo, T. (editor). (2007). *Scorza*. Amaru.
- Espezúa Salmón, D. (2008). ¿Qué es la cronivela? En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (pp. 51-66). Andesbooks.
- Ferro, R. (1999). La ficción en las novelas de Scorza. *La casa de cartón: revista de cultura*, 2(17), pp. 23-25.
- Ferro, R. (1998). ¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza. *Kipus: revista andina de letras*, 8, pp. 27-40.
- Forgues, R. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Cedep.
- Forgues, R. (1987). «Manuel Scorza. Entre la esperanza y el desencanto»: entrevista a Manuel Scorza. En *Palabra viva. Tomo I. Narradores*, pp. 19-90. Studium.
- Forgues, R. (24 de julio 1983). «La doble vía de ‘La danza inmóvil’: Scorza y la revolución revolucionaria»: entrevista a Manuel Scorza. *La República* (supl. Artes y letras), pp. 10-11.
- Fuentes, C. (1968). *Cambio de piel*. Joaquín Mórtiz.
- García Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Cátedra Vallejo.
- García Bedoya, C. (1993). Posmodernidad y narrativa en América Latina. <https://www.researchgate.net/profile/Carlos-Garcia->

Bedoya/publication/268330900_Posmodernidad_y_narrativa_en_America_Latina/links/5b18bab30f7e9b68b424b55e/Posmodernidad-y-narrativa-en-America-Latina.pdf

García Márquez, G. (2014[1967]). *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joret. Cátedra.

García Pizarro, L. (2011). *La función estética y crítica de la ironía en Redoble por Rancas*. [Tesis de pregrado]. Universidad Nacional Federico Villarreal.

Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Iberoamericana/Vervuert.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.

Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Lumen.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.

González Soto, J. (2000). Poesía, crónica y parodia en el ciclo novelesco de Manuel Scorza. *Fórnix: revista de creación y crítica*, 2, pp. 225-134.

González Vigil, R. (1983, 18 de septiembre). «Scorza: el fuego inmóvil»: reseña de *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza. *El Comercio* (supl. El Dominical), p. 20.

González Vigil, R. (28 de marzo 1982). «En pos de Scorza, el invisible»: entrevista a Manuel Scorza. *El Comercio* (supl. El Dominical), pp. 16-17.

Gras Miravet, D. (2003). *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Universitat de Lleida.

Gras Miravet, D. (2001). Manuel Scorza y la internacionalización del mercado literario latinoamericano: del Patronato del Libro Peruano a la organización continental de los Festivales del Libro (1956-1960). *Revista Iberoamericana*, LXVII(197), Octubre-Diciembre, pp. 741-754.

- Gutiérrez, M. (2019). *La generación del 50. Un mundo dividido*. Revuelta.
- Habermas, J. (2010). La modernidad, un proyecto incompleto. En Hal Foster (comp.). *La posmodernidad* (pp. 19-36) Kairós.
- Harshaw, B. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. En Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Arco/Libros.
- Harss, L. (2012). *Los nuestros*. Alfaguara.
- Higgins, J. (2014). *Historia de la literatura peruana*. Universidad Ricardo Palma.
- Huamán, M. A. (2008). Un escritor revolucionario. En Tomás Escajadillo (ed.) *Scorza*, (pp. 69-82). Amaru.
- Huarag, E. (2008). El héroe mítico en las novelas de Scorza. En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (pp. 117-146). Andesbooks.
- Huamanchuco de la Cuba, O. (2014). El París de Manuel Scorza desde los espacios en *La danza inmóvil*. Ponencia leída en el Congreso Reims, Champagne, París. Images de la France dan la littérature latino-américaine, Reims. http://es.ofeliahuamanchumo.com/wp-content/uploads/sites/5/2017/02/OFELIA-HUAMANCHUMO_Congreso-Riems-2014-Paris-desde-los-espacios-Scorza.pdf.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios* (edición especial de homenaje a Bajtín), pp. 187-293.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Joset, J. (2014). Introducción. En *Cien años de soledad* (pp. 9-78). Cátedra.
- Kapsoli, W. (1986). *Redoble por Rancas: Historia y ficción*. En *Historia del Perú* (pp. 95-117). Lumen.

- Lassus, J-M. (2008). 'Los libros son silos de amor': Algunas reflexiones sobre el poder de la literatura en las novelas de Manuel Scorza. En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (pp. 67-76). Andesbooks.
- Lassus, J-M. (1989). Una *noticia* inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15(30) 2º semestre, pp. 119-133.
- Lévano, C- (1983, 28 de noviembre). La danza inmóvil. En *La República*, p. 14.
- Lodge, D. (2017). Metaficción. En *El arte de la ficción* (pp. 286-291). Austral.
- Losada, A. (1976). Manuel Scorza. La creación literaria y el cambio social en el Perú. En *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, (pp. 106-118). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Luna, C. (2008). La danza inmóvil, entre las cenizas y el fuego. En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (pp. 163-167). Andesbooks.
- Lyotard, J-F. (1987). *La condición posmoderna*. Cátedra.
- Mamani Macedo, M. y González Soto, J. (editores). (2008). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos*. Andesbooks.
- Mamani Macedo, M. (2008a). Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos. En Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (Editores). *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos*, (pp. 93-108). Andesbooks.
- Mamani Macedo, M. (2008b). *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*. [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Martínez Bonati, F. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. LOM.

- Miró Quesada C., Francisco. (1983). Recordando a Manuel Scorza: la primera y la última conversación. En *El Comercio* (supl. El Dominical), p. 12.
- Moraña, M. (1983). Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9(17), pp. 171-192.
- Oquendo, A. (1971, 11 de julio). Un redoble algo frívolo por Rancas [reseña de *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza]. *El Comercio* (supl. El Dominical), p. 18.
- Ortega, J. (1968, 23 de mayo). «El libro en la calle»: entrevista a Manuel Scorza. *Mundo Nuevo*, pp. 84-86.
- Portocarrero, M. (1997). *La danza inmóvil*: un prototipo de literatura posmodernista. http://www.carlosherrera.com/Archivos/13_2481_1253.pdf
- Puccini, D. (1986). Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 11(23), 1º semestre, pp. 63-71.
- Quesada Gómez, Catalina. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Arco/Libros.
- Ráez, R. (1971). *Redoble por Rancas*: Traición a una historia [reseña de *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza]. *Narración*, 2, pp. 22-23.
- Rama, Á. (1979). El boom en perspectiva. En *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 4(7), pp. 3-46.
- Real Academia Española. Vulgo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 7 de octubre de 2021, de <https://dle.rae.es/vulgo?m=form>
- Sánchez, L. A. (1989). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo V*. Banco Central de Reserva del Perú.
- Sartre, J-P. (1969). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Schmidt, F. (2019). Muerte del indigenismo y resurrección del intelectual en *La tumba del*

- relámpago. Desde el sur*, 11(1), pp. 133-146.
- Schmidt, F. (2006). The good guys and the bad guys. El intertexto del *Western* en *La Guerra silenciosa*. *San Marcos*, 25(2), pp. 257-268.
- Schmidt, F. (1991). *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: Una novela neo-indigenista. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 17(34), pp. 235-247.
- Schwartz, M. (1997). París no siempre era una fiesta...: La política transnacional de la cultura en 'La danza inmóvil' de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, 63(180), pp. 437-443.
- Scorza, M. (2006). Literatura: primer territorio libre de América. En *San Marcos*, 25(2), pp. 11-50.
- Scorza, M. (1985). *Poesía*. Munilibros.
- Scorza, M. (1983). *La danza inmóvil*. Plaza y Janés.
- Scorza M. (1981[1979]). *La tumba del relámpago*. Siglo XXI.
- Scorza, M. (1978[1977]). *El cantar de Agapito Robles*. Monte Ávila.
- Scorza, M. (1972). *Historia de Garabombo, el Invisible*. Planeta.
- Scorza, M. (1970). *Redoble por Rancas. Lo que sucedió diez años antes que el coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*. Planeta.
- Shaw, D. L. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernidad*. Cátedra.
- Spreen, H. (1987). Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La guerra silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú. En J. Morales Saravia (ed.) *Homenaje a Alejandro Losada*, (pp. 117-137). Latinoamericana.
- Suárez, M. (1991[1984]). «Cerro de Pasco: historia de una masacre»: entrevista a Genaro Ledesma. En *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, (pp. 157-170). Cedep.

- Suárez, M. (1984). «Manuel Scorza habla sobre su obra»: entrevista a Manuel Scorza. *Socialismo y participación*, 27, pp. 89-94.
- Tamayo Vargas, A. (1993). *Literatura peruana. Tomo III*. Peisa.
- Tamayo Vargas, A. (1975). Manuel Scorza y un neoindigenismo. En *Cuadernos hispanoamericanos*, 300, pp. 689-693.
- Vargas Llosa, M. (2019[1996]). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Debolsillo.
- Valles Calatrava, J. R. y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.
- Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Seix Barral.
- Vílchez Bejarano, Y. J. (2007). *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza. Redoble por Rancas: la ironía como discurso crítico*. [Tesis de pregrado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva, Estudios críticos de literatura.
- Yúdice, G. (1989). ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), pp. 105-128.

IX. ANEXOS

Anexo A

Matriz de consistencia

Problema	Objetivos	Hipótesis	Variables	Metodología
<u>Problema general:</u> ¿Cuál es la función de la metaficción en <i>La danza inmóvil</i> ?	<u>Objetivo general:</u> Analizar la función de la metaficción en <i>La danza inmóvil</i> de Manuel Scorza.	<u>Hipótesis general:</u> En <i>La danza inmóvil</i> (1983), la metaficción tiene una función decisiva para la elaboración de una poética que cuestiona al <i>boom</i> latinoamericano por su carácter evasivo y comercial.	<u>Variable independiente:</u> metaficción. D1. Autorreflexiva <u>Variable dependiente:</u> <i>La danza inmóvil</i> . D1. Metanovela	<u>Investigación:</u> no experimental. <u>Alcance:</u> exploratorio. <u>Enfoque:</u> cualitativo.
Problemas específicos	Objetivos específicos	Hipótesis específicas		
<u>Primer:</u> ¿Con qué teoría podemos analizar e identificar los elementos metaficcionales de <i>La danza inmóvil</i> ? <u>Segundo:</u> ¿Qué perspectiva se sostiene sobre <i>boom</i> latinoamericano en <i>La danza inmóvil</i> ?	<u>Primero:</u> Analizar los elementos metaficcionales de <i>La danza inmóvil</i> desde los planteamientos de la narratología <u>Segundo:</u> Evidenciar que <i>La danza inmóvil</i> sostiene un discurso crítico-metaficcional contra el carácter evasivo y comercial del <i>boom</i> latinoamericano.	<u>Primera:</u> El análisis narratológico es clave para identificar la estructura y orientación metaficcional de <i>La danza inmóvil</i> . <u>Segunda:</u> En <i>La danza inmóvil</i> se desarrolla un punto de vista crítico-metaficcional que cuestiona al <i>boom</i> latinoamericano.		